

LA TROBE
UNIVERSITY
LIBRARY

very rare

LEYES

DE LA

VERSIFICACION CASTELLANA



RICARDO JAIMES FREYRE

Catedrático de literatura y de filosofía en el Colegio
Nacional de Tucumán

LEYES

DE LA

VERSIFICACIÓN CASTELLANA

2a. Edición



Imp. Artística.—Socabaya 22.

LA PAZ.—1919.

466
J25 l
1919

LA TROBE
UNIVERSITY
LIBRARY

Ego abs te in arte universales canones et dogmata ad omnen dicendi rationen apta e natura ipsa abservata ac deducta expectabam et requirebam: nam ea demum artem efficiunt. Pro formulis vero tradere exampla ipsa non est artificis, sed experti tantum.

(LUIS VIVES, *De ratione dicendi*.)

La poetrya e gaya sciencia....es avida e rrecebida e alcanzada por gracia infusa del Señor Dios que la da e enbya e influye en aquel o aquellos que byen e sabya e sotyl e derechamente la saben fazer e ordenar e componer e limar e escandir e medir por sus pies e pausas e por sus consonantes e syllabas e acentos e por artes sotyles e muy diversas e singulares nombranzas.

(JUAN ALFONSO DE BAENA, Prólogo de su *Cancionero*.)

PRÓLOGO

Las teorías que expongo en este libro no son teorías revolucionarias; son simplemente teorías nuevas; pero lo son en absoluto. Mediante el examen de los versos de nuestra literatura, desde los primitivos del Poema del Cid hasta los novisimos de los poetas hispano-americanos, pasando por los venerables monumentos del mester de clerecía, por las habilidades trovadorescas del siglo XV, por la magnífica poesía de la edad del oro, por el neoclasicismo estéril del siglo XVIII y por la desordenada y brillante producción romántica, he alcanzado a formular lo que considero la verdadera ley del ritmo castellano. La enuncié hace algunos años, en estudios fragmentarios que aparecieron en la *Revista de*

letras y ciencias sociales (1) y la completo hoy, procurando darle carácter definitivo.

Si es un hecho evidente la existencia de la música de los versos—de su melodía y de su harmonía—¿es razonable suponer que no exista también una ley a la cual referirla?

Y si existe ¿cuál es esa ley y por qué no ha sido formulada hasta hoy?

¿En que se diferencia el verso de la prosa?

Era natural y lógico que a estas tres preguntas respondieran, desde el primer momento, los innumerables tratados de versificación que se ha escrito en castellano, a partir del que compuso en el siglo XIV don Juan Manuel, que no ha llegado hasta nosotros, y del de don Enrique de Aragon, en el siglo siguiente—que solo conocemos por fragmentos—hasta los de de Juan del Enzina, Nebrija y otros antepasades de don Andrés Bello, don Eduardo Benot y Coll y Vehí.

(1) *Revista de letras y ciencias soeiales,* Tucuman; números 15 y 16, correspondientes a los meses de septiembre y octubre de 1906.

Y sin embargo, se puede asegurar que esos elementales problemas continúan en pie. Los preceptistas, en su mayoría, se han limitado al examen y crítica de los versos conocidos, determinando las condiciones de cada uno y fijándoles reglas de acuerdo con el uso o con su propio criterio. Los menos–Nebrija, Luzán, Hermosilla, Bello y algunos otros—emitieron teorías que no han hecho camino,por arróneas unas, como la de Luzán, por incompletas otras, como la de Bello. Los autores contemporáneos, continúan en la codificación del empirismo o se limitan a parafrasear al ilustre profesor venezolano.

Pienso que la causa verdadera de la desorientación debe buscarse en un prejuicio común a todos los teorizadores de la métrica ya casi todos los poetas de nuestro idioma. Considerando que los únicos versos posibles son los usados hasta hoy, procuraban descubrir una ley que sólo sirviera para explicar esos versos. De ahí que aun los más avanzados en sus doctrinas sigan sosteniendo, por ejemplo, que el verso alejandrino es

el mayor que se puede componer en castellano, sin que nadie haya dodo hasta ahora la razón que determina ese límite.

Desprendiéndome de éste como de otros prejuicios, perseguí a mi vez el descubrimiento de la ley que preside al fenómeno de la música verbal, con la cual ley pudiera explicarse no sólo todos los ritmos conocidos, sino también los que creara más tarde la intuición de los poetas; la *ley del ritmo* y no las leyes de tales o cuales ritmos; la ley que permitiera juzgar, con una sólida base de acierto, la extensión y la importancia de todas las innovaciones que en el curso de los siglos han formado el tesoro de la versificición castellana y las que aspiran a aumentar y a avalorar ese tesoro, el mayor acaso de las lenguas modernas. El presente libro es el resultado de esas investigaciones.

La exposición puramente sintética de cada verso, que es la que predomina hoy en todos los tratados,y los extravíos de los doctrinarios de todos los tiempos, han influído de tal manera en la crítica, que es de práctica rachazar, sin mayor examen, en las teorías

que no se fundan *en la medida silábica total de cada verso*, esto es, que no parte del dogma de *la unidad métrica de cada verso* La sola enunciación de la existencia de clausulas rítmicas o pies métricos, suele bastar para que se crea en una resurrección de las doctrinas clásicas, con su absurda base de la cantidad silábica. Y es este otro prejuicio, menos excusable que el primero y no menos fértil en injusticias y errores. Quede aquí constancia de que considero definitivamente enterrada la hipótesis de las sílabas largas y breves y que atribuyo sólo al acento la virtud de generar el ritmo.

He dividido este tratado en diez breves capítulos: El primero está destinado al examen y crítica de las doctrinas precedentes. El segundo en la enunciación de la verdadera ley del ritmo castellano. El tercero, el cuarto, el quinto y el sexto, al desenvolvimiento de esta teoría, a su aplicación a los versos conocidos y a la formación de nuevos versos, llevándola hasta sus últimas consecuencias y procurando su comprobación experimental.

El séptimo a la formación de las estrofas y las series según la ley rítmica. El octavo traza una escala de la versificación. desde las formas más simples hasta la mas complejas. El noveno es un resumen de toda la teoría; un *arte métrica* fundada exclusivamente en ella. El décimo es un estudio del moderno *verso libre* o *polimorfo*.

LEYES

DE LA

VERSIFICACION CASTELLANA

CAPITULO I

LAS TRES TEORIAS

Tres son las teorías formuladas hasta hoy sobre el mecanismo de los versos castellanos y pueden resumirse asi:

El verso es una parte del discurso medida por sílabas largas y breves, que forman pies métricos semejantes á los griegos y latinos.

El verso está compuesto por cláusulas rítmicas puramente acentuales, de dos o tres sílabas cada una.

El verso es un grupo determinado de sílabas con uno o más acentos prosódicos fijos.

En la primera de estas teorías el ritmo depende de la duración diferente de las sílabas; en la segunda se confunden los acentos rítmicos con los prosódicos, y en la tercera se suprime todo principio general, limitándose a convertir en reglas las observaciones de los casos particulares. No han ido más lejos los tratadistas, lo que prueba que el estudio de la métrica castellana no ha llegado aún a concluciones definitivas. Me propongo formular una doctrina que dé una base y una ley común a las combinaciones musicales de las sílabas en los versos y de los versos en las estrofas, así en los usados hasta el día como en los que aparezcan en lo porvenir.

El tesoro métrico ha sido formado en el curso de los siglos. Adaptaciones inhábiles en un principio, perfeccionadas después, creaciones sucesivas, combinaciones ingeniosas de formas ya conocidas: he ahí sintetizado el proceso de la versificación desde los tiempos del Poema del Cid hasta las audaces innovaciones de nuestros días. *Los versetes de antiguo rimar*, de que hablaba el canciller López de Ayala, las *fablas* y *versos extraños* del archipreste de Hita, el verso de arte mayor, *mitad cojo, mitad danzante*, como dice Bouterwek, *los pies quebrados* y *chicos*, cuyo abandono lamentaba Cristóbal de Castillejo, el endecasílabo de *dos corcovas*, según la frace de Gregorio Silvestre, hasta los audaces versos moder-

nísimos, todas las formas que han encerrado y encierran el pensamiento poético desde que se escribe en castellano, son pura y simplemente empíricas. Los poetas han inventado sus versos guiándose por el oído o han adaptado formas extranjeras asimilables a nuestra prosodia. Si la ley general a que obedecen los fenómenos musicales de la versificación hubiera sido conocida en una época cualquiera, la aparición de todos los versos fuera simultánea, Por dos veces se ha creído encontrarla: en la primera con la desgraciada aplicación de los preceptos griegos y latinos; en la segunda con la división de los versos de cláusulas disílabas y trisílabas.

Rechazada la doctrina clásica por la diferencia fundamental de las prosodias; no aceptada la teoría americana de las pequeñas cláusulas rítmicas—poco conocida, no obstante su valer relativo para explicar la anatonomía del verso—todos los tratadistas, aun los más modernos, se limitan a catalogar las formas usuales, dando reglas para cada una de ellas. En este orden se ha llegado hasta la sutileza, consagrándose volúmenes enteros al estudio de los diferentes cortes musicales de un solo verso. Esa obra, lejos de ser desdeñable, facilita el trabajo de síntesis, que ya es tiempo de emprender, pero antes de realizarlo conviene examinar, aunque sólo sea someramente, las teorías indicadas.

LA TEORIA CLASICA

Pretendieron algunos humanistas de siglos anteriores, que los versos castellanos, como los versos de los griegos y los latinos, estaban formados por pies métricos compuestos de sílabas largas y breves. Partiendo de este principio aspiraron a componer exámetros y pentámetros, adónicos y sáficos, combinando sabiamente sonidos y articulaciones de manera que formaran sílabas de disigual duración. Distribuídas estas sílabas con arreglo a la métrica del Lacio, exhibieron sus monstruos, que hubieran espantado a Horacio más que el hórrido saturnino. Habían hecho versos latinos hasta donde podían hacerlo ateniéndose a los preceptos; pero ni su verdadera prosodia les era conocida, como no lo ha sido nunca por los modernos ni la prosodia castellana se ajustaba a esos moldes artificiosos. Desde luego faltaba la proporción invariable; las sílabas cuya pronunciación exige doble tiempo que las otras. La duracion *disigual* no equivale a duración *proporcional*. El oído iguala, además, todas las sílabas en nuestra versificación, sea cual fuera el número y posición de sus componentes. De ahí que la adaptación de cualquiera de los cuarenta y tres pies mé-

ricos griegos y latinos [incluyendo los pentasílabos y los exasílabos] sea una simple ilusión, y no lo sea menos explicarse con ellos la cadencia de los versos castellanos

Tratóse tambien de reemplazar ciertas sílabas largas con sílabas acentuadas, recordándose el valor del acento en la medida clásica; pero el resultado no fué mejor; la ley general de la distribución de los acentos no había sido formulada—ni lo ha sido hasta el presente—y persistió la inharmonía de los engendros cultos, no obstante los esfuerzos de sus defensores.

Nadie busca hoy la clave musical de los versos en la prosodia del Lacio, pero se sigue ensayando la composición de hexámetros y pentámetros castellanos, con tenacidad tanto más deplorable cuanto que no existe siquiera la posibilidad de engañarse sobre el fruto de esta improba labor. Ni la cadencia aparece más que por excepción en poemas enteros, ni se descubre nunca el ritmo de la serie, que es la mayor belleza de la estrofa.

Examinemos una vez más, por vía de comprobación, algunos de estos versos y sean los más conocidos.

El exámetro se componía de cuatro dáctilos o espondeos, a voluntad; de un quinto pie dáctilo y de un sexto espondeo. Siendo el dáctilo un pie de tres sílabas, larga la primera y breves las dos últimas, exigía en su pronun-

ciación cuatro tiempos, lo mismo que el espondeo, compuesto de dos sílabas largas. El exámetro, pues, tenía trece sílabas o más hasta diecisiete y siempre veinticuatro tiempos. El equivalente en castellano del verso latino.

Diffugere nives redeunt jam gramina campis

sería un verso de quince sílabas, en el cual fueran largas primera, segunda, tercera, sexta, novena, décima, undécima, décimacuarta y décimaquinta. Como la espontaneidad no es posible en la composición de un verso de este género, pues el oído sólo no establece la *cantidad*, o sea la diferencia en la duración de las sílabas, se hace necesario un trabajo meticuloso de selección de palabras,en las que figuren en sitios determinados sílabas mixtas,inversas simples, directas compuestas o inversas compuestas. Hay que descartar las acentuadas, pues hoy está comprobado experimentalmente que el acento aumenta la *intensidad*, pero no la *duración*. Una vez realizada esta distribución cuidadosa de sílabas, el poeta que no hubiera tenido en cuenta los acentos, se encontraría con una pesada e inharmónica serie de palabras, en nada diferente de la prosa. La caida casual de los acentos podrá salvarlo alguna vez o lo salvará siempre si cuida de ellos, pero en ese caso podrá comprobar que todo su trabajo de combi-

nación de sílabas largas y breves era absolutamente inútil, puesto que su verso resultaba harmonioso debido a las leyes de la acentuación y no a la adopción de los metros antiguos.

Esa coincidencia de acentos suele producir en los versos latinos, leídos con nuestra prosodia, la harmonía de los versos castellanos; así el trímetro cataléctico.

Trahuntque siccas machinae carinas

nos da el ritmo de un endecasílabo común.

El sáfico estaba formado por un troqueo, un espondeo, un dáctilo y dos troqueos; tenía, pues, once sílabas y diecisiete tiempos.

Jam satis terris nivis atque dirae

Su equivalente en castellano sería un endecasílabo cuyas sílabas primera, tercera, cuarta, quinta, octava y décima fueran largas. Para adaptarlo se ha reemplazado con sílabas acentuadas la primera, cuarta, octava y décima; se ha presindido en la tercera y quinta, y no se ha tomado en cuenta, en realidad, las exigencias de la duración silábica; en una palabra, se ha destruído la prosodia

antigua. El resultado ha sido un verso encantador, sometido únicamente a la ley del acento

Oye, no temas y a mi ninfa dile......

Con todo lo cual se proporcionó un argumente más a los adversarios de la teoría clásica.

Podría resumirse en una frase la diferencia fundamental entre la métrica greco-latina y la castellana: La base de la primera es la desigualdad de las sílabas; la base de la última es la igualdad de éstas. Con semejante divergencia no hay acuerdo posible.

LA TEORIA AMERCANA

La formuló el ilustre prosodista venezolano don Andrés Bello. La ampliaron y la explicaron el boliviano don Luis Quintín Vila y el chileno don Eduardo de la Barra. Puede concretarse en estos términos:

Todos los versos castellanos estan formados por cláusulas métricas compuestas de dos o tres sílabas, de las cuales una sóla tiene acento prosódico, que es además, rítmico. Se les dió el nombre de troqueo (, —) yambo (— ,) dáctilo (, — —) anfíbraco (— , —)

y anapesto (— — ,) sin que estas denominaciones, ya adaptadas en otras lenguas modernas, implicasen un resabio clásico. La observación superficial de algunos escritores vió, sin embargo, en ellas la reaparición de las teorías de don Ignacio de Luzán y de don Sinibaldo de Más, y las rechazó sin más examen. Posteriormente han sido formuladas de nuevo por el académico español don Eduardo Benot (1) y por don Felipe Robles Dégano (2).

Ya en el siglo XV Antonio de Nebrija, en su *Arte de la lengua castellana*, estableció que «todos los géneros de los versos regulares se reducen a dos medidas, la una de dos sílabas, la otra de tres» y las llamó *espondeo y dáctilo*, grave error del doctísimo humanista, aunque sólo se refiera a los versos de arte mayor y de arte real.

Don José Cómez Hermosilla, en su *Arte de hablar*, emitió también la doctrina de las pequeñas cláusulas, reduciéndolas a tres: troqueo (, —) yambo (— ,) y pirriquio (— —), pero no pudo desprenderse de la teoría de la cantidad y agravó su error distribuyendo las sílabas castellanas en breves y largas *por naturaleza, por posición y por uso.*

(1) *Prosodia y versificación castellanas.* Madrid, sin fecha.

[2) *Ortología clásica.* Madrid, 1915.

La teoría de Bello es muy superior a la del retórico español, por más que sea igualmente incompleta. Parte de la verdodera ley acentual y crea un sistema entero de versificación; pero es insuficiente para explicar el ritmo de todos los versos. Su falta principal está en la indentificación de los acentos prosódico y rítmico, de la cual sólo se libra sacrificando, en realidad, la base fundamental de su doctrina,

Es imposible desconocer, en efecto, que en los versos se encuentra frecuentemente cuatro, cinco y hasta seis sílabas sin acento prosódico, y, con mayor frecuencia aun, sin acento rítmico; no cabe, por lo tanto, su reducción a troqueos yambos, dáctilos, anfíbracos o anapestos acentuales. Para responder a esta observación, que es capital, se ha inventado el principio de los acentos *potestativos* (no rítmicos), esto es, se ha sostenido que puede suprimirse en los versos algunos de los acentos requeridos por las cláusulas métricas correspondientes; en el octosílabo, por ejemplo, que es un trocaico, podrá prescindirse del primero, del segundo y del tercero, siendo obligatorio solamente el cuarto.

Así presentadas las cosas, no hay otro recurso, si se quiere determinar la acentuación de los versos, que dar una regla particular para cada uno, o sea, fijar cuáles son

los acentos necesarios y cuáles los potestativos, en cuyo caso el principio de las cinco cláusulas queda reducido a las modestas proporciones de una observación de carácter general, sin transcendencia. Y a eso han llegado todos los tratados de métrica que se basan en la teoría de Bello.

Pero es otra la importancia que debe atribuirse al descubrimiento de aquel insigne literato, ya que haya de negársele la virtud de explicar el ritmo, y la más práctica de dar reglas para la composición de todos los versos. La teoría que llamo *americana*, sirve principalmente, como he dicho antes, para crear un sistema entero de versificación. Los troqueos, los yambos, los dáctilos, los anfíbracos y los anapestos acentuales, repetidos constantemente, producen versos irreprochables como técnica. Puede mezclarse también versos de cláusulas distintas para formar estrofas, respetando ciertas leyes musicales que expondré más adelante. El mismo Bello, Eduardo de la Barra y Benot. han formulado numerosas reglas, y el último ha llegado a indicar el empleo sistemático de estos versos como un nuevo y valioso artificio, por más que la acompasada caída del acento en períodos muy pequeños produzcan frecuentemente fatigosa monotonía.

El señor de la Barra, que consagró con fruto gran parte de su vida al estudio de los problemas de la prosodia y la métrica, propuso agregar a las cláusulas disíla-

bas y trisílabas las tetrasílabas y las pentasílabas, con lo cual creía completarel sistema, sin ver que en realidad lo transformaba. Para encontrar la verdadera ley del ritmo hubiera necesitado él y su maestro, renunciar a la fórmula de los pies métricos *de un solo acento prosódico que es a la vez acento rítmico*. Persiguiendo tenazmente la harmonía con arreglo a esta fórmula, descubrieron el ritmo de los versos más acompasados, enseñaron a crear otros, pero fueron impotentes para fijar los principios y dar las reglas generales de todos los versos posibles. Esto no quiere decir que el señor de la Barra no haya hecho verdaderos y muy notables descubrimientos de rítmica.

LA TEORIA VULGAR

La tercera teoría es la menos científica y la más limitada Establece dos condiciones: número determinado de sílabas y acentos rítmicos y fijos, según ese número. No es, en realidad, una doctrina ni aspira a determinar las leyes de la métrica. Es, apenas, un conjunto de reglas para componer o clasificar los versos generalmente usados en la versificación española.

Su base es el número de sílabas de cada verso; con arreglo a el se determina el lugar del acento; lo cual sería

ya un grave error inicial, si se pretendiera fijar principios. El metro, esto es, *el número de sílabas de cada verso*, tiene importancia secundaria desde el punto de vista de la versificación general, como trataré de demostrar en el curso de este estudio.

Casi en la totalidad de los tratados se ha adoptado este sistema, que tiene de sencillo y de claro todo lo que le falta de científico y de comprensivo. A él, y especialmente a la exigüidad de sus casilleros, se debe la oposición violenta que hace el vulgo, más o menos letrado, a cada nuevo paso que da la versificación, merced a la intuición musical de los poetas. Sus más avanzadas concesiones se reducen a incorporar al catálogo de los versos castellanos los que aparecen prestigiados por una autoridad literaria o los que no se apartan mucho de los tipos conocidos.

He aquí un resumen de sus principios y de sus reglas:

Los versos pueden tener desde dos hasta catorce sílabas. Los que terminan en palabra grave son los versos tipos; se cuenta una sílaba más a los que terminan en aguda y una menos a los que terminan en esdrújula. Todos tienen un acento métrico necesario en la penúltima sílaba.

Los versos que cuentan *dos* o más sílabas hasta *ocho*, no nccesitan más acento rítmico que el de la penúltima. Los de nueve, muy poco usados, requieren, además, otro en la 3ª o en la 5ª Los de *diez* en la 3ª y en la 6ª Los de *once* en la 4ª y en la 8ª o en 6ª, excepto el *sáfico* que los lleva en la 1ª, 4ª y 8ª y el *dactílico* o de *gaita gallega*, que los tiene en 1ª, 4ª y 7ª. El de *doce*, en 2ª, 5ª y 8ª o solamente en la 5ª No hay versos de *trece* sílabas. El de *catorce* o *alejandrino*, lleva acento en la 6ª.

Los esquemas de estos versos son los siguientes:

De 2 , —
De 3 — , —
De 4 — — , —
De 5 — — — , —
De 6 — — — — , —
De 7 — — — — — , —
De 8 — — — — — — , —
De 9 { — — , — — — — , —
— — — — , — — , —
De 10 — — , — — , — — , —
De 11 { — — — , — — — , — , —
— — — — — , — — — , —
, — — , — — — , — , —
, — — , — — , — — , —

De 12 { — , — — , — — , — — , —
— — — — , — — — — — , —
De 14 — — — — — , — — — — — — , —

Hay otros cortes rítmicos de los mismos versos, pero de menor importancia o rara vez usados.

Con esta acentuación—que debe coincidir siempre con la prosódica—la distribución conveniente de las pausas, el empleo de las palabras de sonido agradable, la ausencia de acentos antirítmicos, el alejamiento de sílabas iguales o semejantes, la discreción en el uso de las licencias y algún presepto más para determinados casos, se podrá componer correctamente todas las especies rítmicas que conoce la métrica vulgar.

Esta teoría no va más lejos. Como se ve, no hay nada en ella que explique el mecanismo de los versos; nada que pretenda someterlos a una ley común; nada que facilite la aparición de ritmos nuevos, .

CAPITULO II

LA LEY RITMICA

SINTESIS

He aquí la síntesis de mi teoría, que desarrollaré en las páginas siguientes:

Los versos catellanos se forman combinando períodos prosódicos.

Doy el nombre de *período prosódico* a una sílaba acentuada o a un grupo de sílabas no mayor de siete, de las cuales la última tiene acento intenso, estén o no acentuadas las otras.

Períodos prosódicos iguales son los que constan del mismo número de sílabas; *análogos* los que constan de un número desigual, pero sólo pares o sólo impares; *diferentes* los que constan de un número desigual, pares unos, impares otros.

La combinación de períodos iguales o de períodos análogos, constituye el *verso*.

La combinación de períodos diferentes constituye la *prosa.*

Las estrofas o estancias se forman únicamente combinando versos que consten de períodos iguales o análogos entre sí; esto es, un verso formado por períodos pares no puede combinarse con otro formado por períodos impares.

ANALISIS

El ritmo, o sea la marcha musical del verso, depende de la mayor intensidad de sonido con que se pronuncia determinadas vocales. Cada una de estas vocales forma parte de un vocablo distinto, y entre una y otra existe siempre cierto número de sílabas. Para descubrir la ley fundamental del ritmo deberé concretarme a examinar cuáles son las vocales que requieren esa mayor intensidad y cuántas sílabas hay o puede haber entre dos de ellas. Por lo tanto, la unidad métrica será la sílaba y la unidad rítmica el acento.

Analizando todos los versos conocidos hasta el presente, se observa, desde el primer momento, que pueden dividirse en dos grandes grupos: el de los que sólo necesitan un acento intenso y el de los que necesitan dos o más. Los primeros están formados por una o más síla-

bas, hasta ocho y aun hasta nueve, incluyendo el llamado *octosílabo esdrújulo* en la métrica vulgar; los segundos por nueve o más sílabas. Examinados aquéllos, se observa que el acento necesario en ningún caso está colocado más allá de la séptima sílaba, y en cuanto a los últimos se ve que el mayor grupo silábico con un sólo acento necesario está compuesto también por siete sílabas. En unos y en otros, ese acento cae unas veces en la primera, otras en la segunda, en la tercera, en la cuarta, en la quinta, en la sexta o en la séptima sílabas, haya o deje de haber otros acentos prosódicos en las demás. Se puede afirmar en consecuencia, que los versos están constituídos por una sílaba o por grupos de dos a siete sílabas, la última de las cuales es la única que lleva acento *necesario*, estén o no acentuadas las otras.

Doy a estos grupos el nombre de *períodos prosódicos*. El acento necesario se llama *acento rítmico*.

Ejemplos:

Ven, muerte, tan escondida....

Este verso está compuesto de ocho sílabas; tienen acento la primera, la segunda y la séptima, pero el único necesario es el de la séptima; sin él no habría verso, y

sí lo habría suprimiendo los demás o llevándolos a otras sílabas. Está formado, por lo tanto, por *un sólo período prosódico,* cuyo acento rítmico es el de la séptima sílaba; un período prosódico heptasilábico.

Viste el furor del animoso viento.

Este verso está compuesto de once sílabas, de las cuales tienen acento primera, cuarta, octava y décima; pero el de la primera es innecesario; se le suprimiría sin modificar el ritmo; se podría decir:

Veré el furor del animoso viento

esto es, pasar el acento de la primera sílaba a la segunda, sin que la marcha musical del verso varíe fundamentalmente. En cambio, no puede alterarse la situación de los otros tres acentos sin grave daño. Así, pues, el primer período prosódico comprende hasta la cuarta sílaba, donde se encuentra el primer acento necesario y es un período tetrasílabo; el segundo comprende la sílabas siguientes hasta la octava, donde está el segundo acento necesario y es otro período tetrasílabo, y el tercero hasta la décima, donde está el tercer acento necesario y es un período disílabo. El verso citado está compuesto por *dos períodos prosódicos tetrasílabos y uno disílabo.*.

Aplicando igual procedimieuto de análisis a todos los versos castellanos se obtendrá el mismo resultado: *todos estan formados por uno o más periodos prosódicos, compuestos de sílabas cuyo número varía entre una y siete, acentuadas o no, excepto la última que tiene siempre un acento rítmico.*

Para distinguir o formar los períodos prosódicos de los versos debe tenerse en cuenta las siguientes reglas:

1ª En todo grupo hasta de siete sílabas, en que no hay más que un acento prosódico, la sílaba que lo lleva, con todas las que preceden, constituye un período. Ejemplo:

Las declaraciones
De sus caballeros.

El único acento prosódico que tiene cada uno de estos versos es el de la penúltima sílaba. Conforme a la regla ésta constituye un período con las cuatro anteriores; *un período pentasílabo.*

2ª En todo grupo hasta de siete sílabas en que hay más de un acento prosódico, la última que lo lleva constituye un periodo con todas las sílabas anteriores sin

excepción, porque la marcha rítmtca puede llegar hasta la séptima sílaba sin necesidad de apoyarse en un acento. Ejemplo:

El eco no responde
Sino a los broncos gritos
De cien generaciones

Estos tres versos heptasílabos tienen los siguientes acentos prosódicos: el primero en la segunda y en la sex ta sílaba; el segundo en la cuarta y en sexta; el tercero en la segunda y en la sexta. Cada uno de ellos está constituído, según la regla, por un sólo período prosódico, que abarca desde la primera hasta la sexta sílaba, que es la que lleva el acento necesario, debiendo prescindirse de los demás.

Es posible, sin embargo, que el poeta quiera formar sus versos con pequeños períodos de dos tres o más sílabas, lo cual será difícil de distinguir por la coincidencia regular de uno o más acentos intermedios. Ejemplo:

La virgen poesía
Huyendo de los hombres
Se pierde en las profundas
Tinieblas de la noche.

Es notable la caída permanente del acento en la segunda sílaba de cada verso, lo que prueba que el poeta ha dividido sus heptasílabos sistemáticamente o por intuición musical en dos períodos: uno de dos y otro de cuatro síla bas. Cuando estas coincidencias de acentos no existan, debe aplicarse la regla general, pues sus distribuciones arbitrarias dentro de un período no modifican la cadencia de los versos en la serie.

Ven muerte, tan escondida, (acento en 2ª)
Que no te sienta venir, (acento en 4ª)
Porque el placer de morir, (acento en 4ª)
No me vuelva a dar la vida. (acento en 3ª)

Conforme a la regla, cada uno de estos versos está formado por un sólo período prosódico heptasílabo.

Francas fanfarrias de cobres sonoros,
Labios quemantes de humanas sirenas,
Ocres y rojos de plazas de toros,
Fuegos y chispas de locas verbenas.

Estos versos constan de once sílabas y, según la regla, debería considerárseles como formados por un pe–

ríodo prosódico heptasílabo y uno trisílabo; pero la concidencia de los acentos en la 1ª, 4ª, 7ª y 10ª sílabas de todos ellos, demuestra que el poeta los ha dividido sistemáticamente en cuatro períodos: el primero monosílabo y los otros trisílabos:

, — — , — — , — — , —

3ª Cuando el verso, la frase o la cláusula tienen más de siete sílabas, en cada grupo de siete, o en la fracción que siga a uno de éstos, se aplica las reglas que anteceden.

El dulce lamentar de dos pastores

En este verso el primer período tiene seis sílabas *el dulce lamentar*, porque después de la 6ª no se encuentra otro acento antes de la 8ª y no hay período de ocho. Se prescinde del acento de la 2ª sílaba, porque habiendo uno en la 6ª, este es el constitutivo de período, conforme a la segunda regla. El segundo período se compondrá de cuatro sílabas: *de dos pastó.*

Como se ha dicho antes (regla 2ª) es posible que el poeta quiera crear ritmos especiales distribuyendo sis-

temáticamente pequeños períodos. Estas combinaciones obedecen a ciertos principios que explicaré en el capítulo siguiente. Por ejemplo: combinando dos períodos tetrasílabos y un disílabo, o un exasílabo y un tetrasílabo se obtiene las dos cadencias del verso llamado *endecasílabo italiano o heroico* (endecasílabo común), como juntando tres trisílabos se obtiene el *verso de himno* [dacasílabo común].

Los versos son más sonoros y más rotundos cuando tienen aceutos secundarios intermedios, pero estos acentos no alteran su naturaleza. El período prosódico sigue constituyenno la ley fundamental del ritmo.

CAPITULO III

FORMACION DE LOS VERSOS

Cualquier período prosódico forma un verso independiente cuando va seguido de una pausa necesariamente larga (pausa métrica) o de una o dos sílabas, inseparables de la última palabra, y una pausa.

Puede conocerse que el verso está completo porque no podría hacerse sinalefa con la palabra que va después, sea en el mismo renglón o en el siguiente, sin destruir o modificar el ritmo, y porque es indiferente que la sílaba o sílabas inseparables que puede seguir al acento sea una o sean dos, nada de lo cual pasa con los períodos puros de un mismo verso. En realidad, la pausa métrica podría bastar para distinguir un verso entero de un hemistiquio o fracción de verso; pero una licencia muy generalizada tiende a prescindir de esa pausa final en numerosos casos, lo cual no siempre es digno de elogio.

¿Podría determinarse con exactitud el corte que corresponde a este verso de veintidós sílabas para que resulten dos versos?

Yo quisiera escribirlo, del hombre domando el rebelde, mezquino idïoma.

Es una frase cuyo ritmo está formado por siete trisílabos. El poeta lo ha dividido así:

Yo quisiera escribirlo, del hombre
Domando el rebelde, mezquino idïoma.

Como podría haberlo dividido:

Yo quisiera escribirlo, del hombre domando el rebelde,
Mezquino idïoma....

o en otra forma, porque cualquier corte es caprichoso y en todos resulta que el segundo verso comienza por un período disílabo, que sería único en toda la combinación. En realidad, es un solo verso que tiene veintidós sílabas, como podría tener otro número mayor, si se siguiera aumentándole períodos trisílabos, sin poner después de alguno de ellos una pausa o una o dos sílabas inseparables, que no formen parte de un nuevo período.

Yo quisiera escribirlo, del hombre
Domando el rebelde mezquino idïoma,
Con palabras que fuesen a un tiempo
Suspiros y risas, colores y notas.

La primera serie de estos períodos trisílabos termina en *idioma*, porque al último período se le ha aumentado una sílaba: i-di-ó-*ma*, que forma parte del período siguiente, y porque después de esa sílaba hay una pausa necesariamente larga. La segunda serie termina en *notas*, por la misma razón.

Yo qui SIÉ—*raes cri* BÍR—*lo del* HÓM—*bre do* MÁN—*doel mez* QUÍ—*no re* BÉL—*dei—di—* Ó..MA

Com pa LÁ—*bras que* FUÉ—*sen aun* TIÉM—*po sus* PÍ—*ros y* RÍ—*sas co* LÓ—*re sy* NO.... TAS.

Como se ve por este ejemplo, es indefinido el número de períodos prosódicos que pueden formar un verso. Lo que se hizo con períodos trisílabos pudo haberse hecho con tetrasílabos, pentasílabos ú otros cualesquiera.

El poeta los termina donde le place por medio de la pausa, que puede estar afirmada por la sílabas de agregado y por la rima, como en los cuatro versos transcriptos, que son del poeta español Gustavo Adolfo Becquer.

Se observa, frecuentemente, que un verso está formado por varios períodos prosódicos, cada uno de los cuales puede constituir a su vez un verso independiente sin alterarse el ritmo fundamental, por ejemplo:

Una noche toda llena de murmullos, de perfumes..

que puede dividirse así:

Una noche
Toda llena
De murmullos,
De perfumes....

porque se trata de cuatro versos, formado cada uno por un período trisílabo.

La reunión de dos o más versos completos en uno sólo puede tener los siguientes objetos:

Reemplazar la pausa métrica con una breve pausa de hemistiquio o de simple acento prosódico, para no interrumpir la fluidez de una frase. para producir la ono-

matopeya, para disminuir las exigencias del corte métrico o para aislar pensamientos;

No fijar un tipo de combinación de períodos, para no verse obligado a conservarlo en toda la composición;

Aproximar o alejar la rima sin desorden aparente;

Hacer posibles las sinalefas entre ciertas palabras con las que debería terminar un verso y comenzar otro;

Facilitar, sin hipermetría, la formación de un período prosódico con la sílaba o sílabas que siguen al acento final del anterior. Ejemplo:

En la sombra, nudcial y húmeda, las luciérnagas fantásticas.

que no podría dividirse así:

En la sombra
Nupcial y húmeda
Las luciérna-
gas fantásticas.

La posibilidad de la sinalefa entre dos períodos, la formación de uno de éstos con la sílaba o sílabas que siguen al acento final de otro, la brevedad y aún la supre-

sión de la pausa, y para los oídos cultivados, la conservación del ritmo, no obstante la desigualdad en el número de las sílabas, determinan la diferencia que hay entre la simple combinación caprichosa de versos independientes y la combinación de *períodos prosódicos con una o dos sílabas de agregado después del acento*, a los que llamaré *períodos prosódicos compuestos.*

El *anfibraco* de Bello (— , —) no es, en realidad más que un período disílabo compuesto:

La espada se anuncia con vivo reflejo.

La espada
Se anuncia
Con vivo
Reflejo.

Lo único que se ha obtenido con la reunión de estos cuatro versos en uno sólo es suprimir la pausa métrica.

Ya llega el cortejo, ya se hoyen......

Ya llega el
Cortejo,
Ya se hoyen...

Aquí se ha aprovechado una sinalefa, que sería imposible con la división en versos aislados de los *períodos prosódicos compuestos.*

Aplicando estas observaciones podemos estableser, por ejemplo, que el verso llamado *de arte mayor* (o dodecasílabo anfibráquico) es una combinación de cuatro períodos disílabos compuestos:

> Mi péñola vuela; escúchala dende....
> Mi péño—la vuéla—escúcha—la dénde.

En otro capítulo reduciré a estas reglas generales de la versificación todos los metros conocidos.

Es indifente para la conservación del ritmo que el período prosódico con que termina un verso sea puro o compuesto; esto es, que finalice con palabra aguda, grave o esdrújula (1). Esta particularidad—que todos los tratadistas consignan—no ha sido explicada satisfactoriamente por ninguno, salvo quizá don Aandrés Bello, que la atribuye a la pausa métrica en la cual se embeben las sílabas de agregado. Confirma esta opinión el hecho de observarse la misma particularidad en los finales de ver daderos hemitisquios (mitades de versos, exactamente

(1) El sabio Caramuel llamaba, por eso, *pentámetros* a los hexasílabos, *exámetros* a los heptasílabos, etc.

iguales) y no en los otros períodos prosódicos intermedios pues la pausa de emistiquio puede ser una verdrdera pausa métrica si el versificador quiere utilizar este recurso. Los poetas modernos lo han aprovechado frecentemente, obteniendo muy bellos efectos; sobre todo el alejandrino, en el doble tetrasílabo compuesto (decasílabo) y el doble pentasílabo compuesto (dodecasílabo):

Sobre la terraza, junto a los ramajes
Diríase un TREMOLO de liras eolias......

Frío de nieve pasa por esos
Labios IMOVILES, nido de besos
Por repentimos desdenes presos.

Es de notar que las palabras sobreesdrújulas (que,en general, deben ser destarradas de la versificación) no se encuentran en las mismas condiciones, pues sus tres últimas sílabas no son embebidas en la pausa métrica. En las raras ocaciones en que han sido usadas al final de versos se ha acentuado su última sílaba:

Seguid buscandomeló

que es un verso octasílabo (periodo heptasílabo).

Síguese de las observaciones que anteceden que son *versos puros* los constituídos por períodos prosódicos pu-

ros (haya o no lo que los latinos llamaban *cesura*, esto es, sílabas finales de una palabra que pasan a formar parte del período siguiente) y versos *compuestos* los constituídos por períodos compuestos.

Entre los versos conocidos, son puros el eneasílabo de acento en 4ª y 8ª, el decasílabo de acento en 3ª 6ª y 9ª, el endecasílabo, así el italiano como el dactílico, etc. Son compuestos el de *arte mayor*, el decasílabo de acento en 4ª y 9ª, el alejandrino y otros.

CAPITULO IV

VERSOS DE PERIODOS PROSODICOS IGUALES

Explicada como queda la naturaleza de los períodos prosódicos, es fácil comprender que cualquier verso que se camponga en castellano estará formado:

Por un sólo período prosódico.

Por dos o más períodos prosódicos *iguales*, todos tetrasílabos, por ejemplo.

Por dos o más períodos prosódicos *análogos* (sólo pares o sólo impares) trisílabos y pentasílabos, por ejemplo, o tetrasílabos y hexasílabos.

Por dos o mas períodos prosódicos diferentes (pares e impares) disílabos y pentasílabos, por ejemplo, o tetrasílabos y trisílabos,

En el capítulo anterior dejé establecido que cualquier período prosódico forma un verso completo, cuando va seguido de una pausa necesariamente larga o de una o dos sílabas inseparables a una pausa. No puede sostenerse que uno sólo de estos versos tenga ritmo, puesto que el ritmo es el resultado de la distribución de los acentos predominantes, y por lo tanto, de la combinación de períodos prosódicos. La prosa común está formada por infinitos períodos prosódicos, no combinados artísticamente y ésta es su diferencia con el verso.

Todos los versos posibles de un sólo período prosódico han sido utilizados en la métrica castellana, desde el monosílabo hasta el heptasílabo. La única noveda· que podría introducirse estaría en su combinación.

Período monosílabo	Fuese Ya. –
— disílabo:	—La lumbre Vacila
— trisílabo	—A mi lado Lentamente
— tetrasílabo:	—En el silencio De la mañana
— pentasílabo:	—Buscando la sombra Vagarán los dos.

Periodo hexasílabo: —Parece que gravita
La losa de un sepulcro

— heptasílabo: Pensar habreis de tener
Mientras yo tuviera vida.

Como se ve por los ejemplos que anteceden, los versos formadas por un sólo período pueden tener varios acentos prosódicos, pero uno sólo necesario, el predominante, el rítmico.

Se ha observado que en esta clase de versos, los que llevan el acento predominante en sílaba par y los que lo llevan en sílaba impar son más melodiosos cuando los demás acentos están también en sílaba par o impar, respectivamente. El formado por un período de siete sílabas, por ejemplo (verso que la métrica vulgar llama *octasílabo*, aunque a veces cuenta siete, a veces ocho y a veces nueve sílabas) tiende a acentuarse en la primera, en la tercera o en la quinta, por lo cual se dice que tiene un ritmo trocaico (, —). Los versos que llevan sus acentos predominantes en sílaba par tienen un ritmo yámbico (— ,). Estos acentos pueden existir o no, pero es innegable que, salvo cuando el poeta queriendo crear ritmos especiales, los divide sistemática y constantemente *todos los versos menores están formados por un sólo período prosódico*, como lo prueba la circunstantancia

de no necesitar más que un acento coincidente para combinarse en estrofas

Para que el acento predominante se destaque bien y produzca el efecto musical deseado, es indispensable que la sílaba que le preceda no tenga un acento fuerte, que sería antirítmico. Por ejemplo:

Nunca te buscaré yo.

El acento rítmico en este período heptasílabo está en *yo*, pero la sílaba anterior es la última de la palabra *buscaré*, que tiene un acento muy intenso y daña al rítmico. Esta observación constituye una regla para todos los períodos prosódicos.

Aunque no es indispensable determinar la diferencia que hay entre el acento de una palabra aislada y el de la misma palabra en una oración, porque todas las buenas prosodias la establecen, conviene fijar algunos principios: Hay vocablos que pierden su acento en la frase; tales son, por ejemplo, los que expresan ideas de relación, las preposiciones, los artículos, algunos pronombres, las conjunciones monosilábicas, y en general, todas las palabras que no tienen sentido propio. Hay otros en

los que sin perderse el acento se atenúa su intensidad y otros, en fin, en los que se disminuye o se acrecienta, según su importancia para el pensamiento o su situación en la cláusula; son verdaderos acentos *frásicos.* Los acentos rítmicos deben ser, en lo posible, de la última especie. Se suele no tener en cuenta esta regla y el resultado de su inobservancia es la modificación y, a veces, la destrucción de la melodía.

Combinando dos períodos prosódicos iguales, puros o compuestos, se obtendrá siempre un verso melodioso, irreprochable como técnica, Esta versificación—según la *teoría de los versos largos*, de Grimm, aceptada por las mayores autoridades en la materia—es la infancia del arte. Tienden a ella los poemas más antiguos que existen en castetllano, el *Poema del Cid, Las mocedades de Rodrigo,* etc., en los cuales se ve casi siempre, ya la tendencia a la duplicación del período hexasílabo, ya a la del heptasílabo:

De los sus hojos tan fuerte mientre llorando....
Témome de aquestas cartas que anden con falsedat......

No hay duplicación de períodos monosílabos puros por el choque insufrible de los acentos y por la casi im-

posibilidad de encontrar suficientes palabras monosilábicas en castellano (1).

Dos períodos monosílabos compuestos nos dan un verso excelente:

Nóche púra,

su ritmo es trocaico.

Dos períodos disílabos puros tienen un ritmo yámbico:

Busqué la lúz

Dos períodos disílabos compuestos tienen un ritmo anfibráquico:

A tí, Diego Pérez .....

Dos períodos trisílabos puros tienen un ritmo anapéstico:

El olímpico císne de niéve.

Dos períodos trisílabos compuestos no podrían entrar ya en los verdaderos límites de la teoría de Bello, así

(1) He imajínado un endecasílabo de este género:
Ya voy, sol, tras tu luz; sol, voy tras tí

como los que resultan de las combinaciones, y solo se explican satisfactoriamente, a mi juicio, por la doctrina que he formado.

En las sómbras de la tárde.

Hasta aquí la combinación de dos períodos (puros o compuestos) puede confundirse con un solo período cuyo acento predominante sea el último del verso. La diferencia, en efecto, no se nota en un verso aislado, pero si se conserva el artificio en una serie, la coincidencia de los acentos marcará el ritmo inconfundiblemente, como lo he explicado ya.

Dos periodos prosódicoa tetrasílabos puros forman un versos bellísimo:

Al darse, líricos y sábios,
En el delíquio pasionál....

También lo forman si son períodos compuestos:

La primavéra del mediodía

Dos períodos pentasílabos puros constituyen una combinación agradable:

No hallarás el órden del Univérso
Si no vez del ciélo la clara lúz.

Más cadenciosa es la combinación de dos períodos pentasílavos compuestos:

Volaba el Mercúrio de Juan de Bolónia

Dos períodos hexasílabos puros nos dan el verso que la métrica vulgar llama alejandrino francés:

Con el más recio són, con pausado compás.

Dos períodos exasílabos compuestos nos dan el magnífico alejandrino común:

Y decidí ponérme de parte de los ástros.

La combinación regular y sistemática de dos heptasílabos puros, no ha sido ensayada aún en la métrica castellana, pero se la encuentra mezclada con el doble

heptasílabo compuesto en los poemas medioevales y en poesías de nueatra época.

Doña Endrina e don Melón en uno casados són,
Alégranse las campánas en las bodas, con razón.

Como se ve, la combinación de dos períodos prosódicos iguales, puros o compuestos, produce siempre versos melodiosos,unos más que otros, pero todos de irreprochable cadencia. Lo mismo puede afirmarse de la combinación de tres, de cuatro y de un número indefinido lo que prueba, una vez más, que *el metro de los versos* no es condición necesaria, y el de los *períodos* si lo es.

La triplicación del trisílabo puro,por ejemplo, nos da el verso relativamente nuevo, tan usadó en los himnos:

Se levánta a la fáz de la tiérra
Una nuéva y gloriósa nación.

En los versos de Becquer, ya citados, hemos visto hasta siete de estos períodos juntos,

En realidad, la única censura razonable contra la exesiva longitud de los versos sería la basada en el alejamiento de la rima y en la disminución de las pausas métricas.

CAPITULO V

VERSOS DE PERIODOS PROSODICOS ANALOGOS

La combinación de *periodos prosódicos análogos dentro de un mismo verso*, fué el paso más avanzado de la técnica hasta los últimos tiempos. Su adopción definitiva se debe a los *petrarquistas* del siglo XVI. Prescindiendo de la poesía en la lengua gallega, en la cual se encuentran desde remotos siglos todos los versos conocidos, apenas se puede citar algunos ejemplos de poetas castellanos que hubieran utilizado antes la combinación de períodos formados por número desigual de sílabas, pero sólo pares o sólo impares, que es lo que he dominado *períodos prosódicos análogos*: los eneasílabos balbucientes de *María Egipciaqua*, de *Los tres reys d' Orient* y del misterio de los *Reyes Magos*; un pareado célebre de don Juan Manuel, algunos versos del archipreste de Hita

(que son, sin duda, combinaciones de versos menores) y después, salvando los errores y las modificaciones del *arte mayor*, los de micer Francisco Imperial, los del marqués de Santillana y algún otro,

Antes de la irrupción italianista, la cadencia de cada verso era producida por un solo período o por la combinación de períodos iguales, puros o compuestos. El ritmo imperfecto se obtenía solamente en la combinación estrófica, con períodos análogos sostenidos por la pausa métrica,

Es singular que los legisladores y los historiadores de la poesía, al consignar la resistencia que despertó en España la innovación, no hayan visto que el nuevo ritmo era el resultado de una combinación de los elementos fundamentales de la métrica. Cuando Gregorio Silvestre, a mediados del siglo XVI, determinó la marcha rítmica del endecasílabo, tampoco hizo otra cosa que indicar la situación de sus acentos necesarios.

Al prosperar, merced a Boscán y a Garcilaso, la iniciativa de Andrea Navagiero, el nuevo verso llamado a tan altos destinos, no seguía otra ley que la del oído, y así fueron de ásperos y rudos no pocos del poeta catalán y defectuosos algunos del gran poeta toledano, aunque sin

llegar nunca al desafinamiento de Santillana y del Imperial.

La oposición de los tradicionalistas era perfectamente explicable. El endecasílabo italiano podía parecer irregular y pesado en comparación con los versos de un sólo período o de dos períodos iguales. Venía a afirmar la ley de la concordia de los períodos análogos sin necesidad de la pausa métrica, y era ésta una reforma que implicaba nada menos que el paso de la melodía á la armonía, no sancionado, ni entonces ni nunca, por los oídos incultos, que no descubren la cadencia de esos versos y siguen ateniéndose al ritmo acompasado. No se conoce coplas populares, cantares ni refranes metrificados que no estén compuestos en versos de un sólo período prosódico, simple o doble.

El endecasílabo italiano es un verso artístico, como todos los de su clase, y su uso y su aprecio están reservados para los que tienen cierta preparación musical. No es extraño que protestaran contra él los partidarios del fácil ritmo de los versos hasta entonces conocidos:

Canciones y villancicos
Romances y cosa tal,
Arte mayor y real
Y pies quebrados y chicos
Y todo nuestro caudal.

como decía Cristóbal de Castillejo.

Nadie compone versos *de períodos análogos* sin arte o sin lecturas, lo que no pasa con los otros, que se forman y combinan fácilmente, aun en la conversación familiar. Pero esa misma dificultad relativa debió de seducir a los poetas, tanto, por lo menos, como la admirable harmonía del verso nuevo y su ilustre abolengo itálico. Las *sílabas contadas* de la *quaderna via* y todos los versos que le sucedieron, parecían ya insuficientes y *propios de obscuros ingenios* en los tiempos de don Enrique de Aragón (1).

No es cierto que el endecasílabo italiano fuera resistido por nuevo. Castillejo, aunque apoyándose en un error, dice expresamente lo contrario al poner estos versos en boca de Juan de Mena:

Y dijo: Según la prueba
Once sílabas por pié
No hallo causa por qué
Se tenga por cosa nueva,
Pues yo también los usé.

(1) *Arte de trobar*

La verdadera razón de la resistencia al endecasílabo era, pues, verosímilmente, su falta de ritmo regular, su falta de melodía, *sus dos corcovas* y *su peso*, de que hablaba Silvestre, su combinación, en fin, de períodos análogos, en la cual no puede haber compás, aunque pueda haber, y haya, una harmonía muy superior, como lo reconocieron al fin, al adoptarlo, algunos de sus más encarnizados enemigos (1).

El endecasílabo llamado italiano o heroico tiene dos formas; la una es el resultado de la combinación de un período hexasílabo con un tetrasílabo:

-- — — — — , — — — ,

a mis ojos mort*á*les escond*í*do.

la otra el de la combinación de dos períodos tetrasílabos y un disílabo:

— — — , — — — , — ,

Oh dulces *prén*das por mi *mal* ha*llá*das.

(1) Castillejo decia también.

Estas trovas, a mi ver
Enfadosas de leer,
Tardías de relación
Y enemigas de placer......

Los poetas del siglo de oro combinaban también, a veces, un tetrasílabo con un exasílabo:

— — — , — — — — — ,

En el sa*grá*rio del conocim*ién*to,

y aunque todos los tratadistas sostienen que estos versos son simples errores, la frecuencia de su uso hace verosímil su aceptación.

Conviene no olvidar el principio que he formulado: la mezcla de períodos desiguales en el número de sus sílabas pero solo pares o solo impares, forma *siempre* verso. Según sea la combinación ese verso será más o menos agradable y armonioso. Tal es la ley que he denominado *de los períodos análogos* y a la cual está sometido el endecasílabo.

Combínese un período de tres sílabas con uno de cinco, resultará un verso conocido en la métrica vulgar.

— — , — — — — ,

El do*lór* que me lace*rá*ba.

Combínese un período monosílabo con tres trisílabos; resultará otro verso conocido, el endecasílabo dactili-

co o de ***gaita gallega***, llamado ***anapéstico*** por Milá y Fontanals:

, — — , — — , — — ,

*Y és*to pa*so én* el rei*ná*do de *Hú*go.

Ensáyese las otras combinaciones posibles y se obtendrá el mismo éxito, aunque la novedad de la cadencia, en algunos casos, no resulte grata para la generalidad, por lo menos al principio. El oído, como todos los sentidos, suele acabar por encontrar delicioso lo que halló al principio áspero y desagradable. Tal es el caso del endecasílabo itálico, que después de las resistencias encarnizadas de los antipetrarquistas, reinó durante los siglos XVI y XVII y reina aún [1]. Su mezcla con versos

[1] Lope de Vega creía, sin embargo, que el nuevo verso hizo daño a la lírica castellana. Dice en la segunda parte de su *Filomena*.

......Con los versos extranjeros
En que Lasso y Boscán fueron primeros,
Perdimos la agudeza, gracia y gala
Tan propias de españoles......

menores, en silvas y liras, obedeció a la misma ley, que es común al verso y a la estrofa.

La combinación de *periodos análcgos compuestos* en un solo verso, produce generalmente la impresión de dos o más versos juntos, pero en realidad se diferencia de este inútil artificio en la forma que he explicado al hablar de los períodos iguales (2).

Un período tetrasílabo compuesto y un exasílabo:

Te das al *vié*nto, cruzas pérfida el *á*gua;
Vas a la *cá*za de la humilde pi*rá*gua.

Un período exasílabo compuesto y un tetrasílabo (ritmo de seguidilla):

Con la audaz poli*cró*mia de su pa*lé*ta.

Tan marcada es la diferencia del ritmo entre los períodos pares y los impares, que con el mismo número de sílabas sus combinaciones producen armonías completamente distintas:

(2) Capítulo IV.

Compárese un endecasílabo de períodos pares con otro de períodos impares:

Cantemos al Se*ñór* que en la llan*úr*a..
*Vié*ronla *tró*pas de *fáu*nos sal*tán*tes....

Los italianos y los provenzales mezclaban estos ritmos y a su imitación también lo hicieron los primeros *endecasilabistas* castellanos, pero es evidente que el oído sufre con esos bruscos cambios.

CAPITULO VI

VERSOS DE PERIODOS PROSODICOS DIFERENTES

Períodos prosódicos diferentes son los formados por grupos desiguales de sílabas, pares unos, impares otros. Unidos carecen de ritmo y de armonía.

La *prosa* no es sinó la combinación de esta clase de períodos.

No obstante, puede afirmarse que es posible componer estrofas agradables con elementos tan poco armónicos. La revolución que produciría su empleo en el arte métrica no sería inferior a la que produjo la introducción de los metros italianos, en los comienzos de la edad moderna. ¿Sería igualmente plausible?

El verso de períodos análogos, considerado aisladamente (su tipo es el endecasílabo) no tiene compás, pero tiene harmonía; el verso de períodos iguales (su tipo es el

alejandrino) tiene compás y melodía; el de períodos diferentes no tiene ni compás ni melodía ni harmonía,

Su ley musical reside en la estrofa. Repetida dos, tres o más veces la misma combinación, el oído fino o educado descubre una coincidencia de acentos que constituye un ritmo lejano. Imagínese dos períodos tetrasílabos seguidos por uno pentasílabo.

— — —, — — —, — — — —,

Sigo a la *ná*ve que va*cí*la sobre las *ó*las.

Evidentemente la melodía de los dos primeros períodos se rompe en el tercero. La impresión que se experimenta es la que produce un verso falso, con una sílaba de más. Pero manténgase el artificio en el verso siguiente y la harmonía no tardará en manifestarse.

Sigo a la *ná*ve que va*cì*la sobre las *ó*las,
Oigo a los *vién*tos que se *qué*jan entre las *jár*cias.

La memoria del oído, que ya necesita algún esfuerso para prever la vuelta de los acentos en los versos de períodos análogos. lo necesita un poco mayor para estas

nuevas combinaciones. Las primeras no son populares, las últimas no lo serán jamás. Los oídos incultos encontrarán siempre escaso placer en los versos sin compás, en los que no están formados por un sólo período o por períodos iguales.

Sería necesario establecer, como regla para los versos de que habla este capítulo, un límtte justo en el número de sus períodos; pero, como la harmonía de la estrofa depende exclusivamente de lo que he llamado la *memoria del oído*, dicho límite será el mismo que pueda asignarse a esta facultad. Se descubrirá el ritmo cuando se pueda preveer la vuelta de la intensidad de voz que constituye el acento

Pero no es neeesario conservar rigurosamente en la estrofa la combinación del primer verso; algunas ligeras variantes no son muy perceptibles (lo mismo que sucede en los períodos onálogos. con la mezcla de las dos formas del endecasílabo común, por ejemplo: el de acento en 4ª, 8ª y 10ª, y el de acento en 6ª y 10ª, pues es imposible desconocer que hay diferencia entre el ritmo que exige dos apoyos de intensidad acentual y el que exige tres, en el mismo número de sílabas)

Sigo a la nave que vacila sobre las olas,
Oigo a los vientos que se quejan entre las jarcias
Y sobre el mástil veo posarse a las gaviotas.

El esquema de estos tres versos es el siguiente:

— — —, — — —, — — — —, —
— — —, — — —, — — — —, —
— — —, — — — —, — — —, —

o sea $4 + 4 + 5$ $4 + 4 + 5$ $4 + 5 + 4$.

Todo lo dicho no es sino la natural consecuencia de la teoría que he formulado, pues ningún poeta de lengua castellana ha ensayado, que yo sepa (salvo una excepción) la combinación artística de períodos prosódicos diferentes (1).

Podría objetarse que estos versos resultan tales por el ayuntamiento de varios pequeños, pero en tal caso es necesario recordar lo expuesto en capítulos anteriores sobre este simple artificio tipográfico y sobre la verdadera contextura de los versos. Insisto, además, en que la ley de la estrofa es la misma del verso, y por lo tanto, si la combinación

sigo a la nave que vacila sobre las olas

estuviera formada por tres versos cortos

(1) En los poemas de mi *Castalia bárbara* puede encontrarse algunos versos de esta especie. No han tenido continuadores, lo que es un rudo argumento en contra.

sigo a la nave
que vacila
sobre las olas,

el primero sería pentasílabo, el segundo tetrasílabo y el tercero pentasílabo, versos de períodos diferentes, contrario a la ley rítmica de la estrofa. Conviene, por otra parte, tener en cuenta que el mismo artificio tipográfico, mencionado antes, influye en el ritmo, porque impone la pausa métrica, de la cual ningún verso se excluye, aunque parezca lo contrario; basta como prueba la inexistencia de la sinalefa entre dos versos y su necesidad en el interior de ellos. Para evitarla, en este último caso, se impondría el inharmónico y odioso hiato.

CAPITULO VII

COMBINACIONES DE LOS VERSOS SEGUN EL RITMO

No siendo conocida la ley a que obedece el ritmo de los versos, no era posible fijar los principios generales de su combinación en estrofas. Los tratados de métrica se reducen a consignar los usados con mayor frecuencia: mezclas de endecasílabos italianos con hepta y pentasílabos: de octosílabos con tetrasílabos, etc. Algunos han avanzado tímidamente la observación de que los versos parisílabos sólo pueden combinarse con parisílabos, lo que es un error, dicho en absoluto: el número de sílabas de un verso no tiene influencia en la serie. Bastaría para comprobarlo el endecasílabo dactílico (, — — , — — , — — , —), cuya combinación con el endecasílabo heroico o con cualquier otro verso de períodos prosódicos pares, es desapacible y antirítmica.

Viéronla tropas de faunos saltantes
Bajar de la montaña.

Estos dos versos son imparisílabos y su combinación inharmónica. En cambio, es harmoniosa esta otra en que el primer verso está formado por sílabas en número impar y el segundo en número par:

Viéronla tropas de faunos saltantes
Junto a las cumbres del Pindo.

Lo que también pasa en esta otra, en orden inverso:

Detrás de las nieves eternas
El sol se ocultaba.

También se ha dicho que los versos sólo se combinan con sus quebrados, y esta afirmación no es menos errónea. El heptasílabo es un quebrado del endecasílabo de acento en la sexta, pero no lo es del endecasílabo de acento en la cuarta; el pentasílabo, en cambio, lo es de

éste, pero no lo es de aquel y, sin embargo, estos cuatro versos se mezclan libremente formando muy bellas combinaciones, porque todas estan constituídos por períodos prosódicos pares.

Afirmo que la ley rítmica que preside la formación de los versos subsiste en sus combinaciones: Los versos de períodos iguales o análogos pueden mezclarse harmoniosamente, cualquiera que sea el número de sílabas de que estén compuestos. La combinación de versos de períodos prosódicos diferentes es antirítmica y sólo en muy contados casos halaga el oído (1).

Las estrofas o las series formadas por versos iguales son los más comunes en castellano; son también las más antiguas. Las formadas por versos desiguales, pero de períodos iguales, son más raras y casi exclusivamente modernas: el alejandrino con el heptasílabo, por ejemplo, o la combinación de un verso de dos disílabos compuestos, con otro de cinco disílabos, también compuestos:

Ya llega el cortejo,
Ya llega el cortejo, ya se oyen los claros clarines.

La mezcla de versos desiguales formados por períodos análogos, es abundante en nuestra lírica .Figuran en

(1) Véase el capítulo VI.

el *Libro de Buen Amor*, de Juan Ruiz, y en el *Rimado de Palacio*, de López de Ayala, y son innumerables en el siglo XV; pero su verdadera boga comienza con la introducción de los metros italianos, auque reducida al endecasílabo heroico (en cualquiera de sus dos formas) con el heptasílabo y despues con el pentasílabo.

{ — — — — — , — — — , —
{ — — — , — — — , — , —
— — — — — , —
— — — , —

Así llegan hasta el período romántico.

El magnífico flosecimiento de la poesía en la primera mitad del siglo XIX, dió un poderoso impulso a la versificación. Creó pocos versos, pero aumentó imponderablemente la sonoridad, la flexibilidad, la gracia de los antiguos y agotó sus combinaciones, inventando o adaptando numerosísimas estrofas.

Fué demasiado lejos en este camino. Ciertas innovaciones suyas son apenas otra cosa que fuegos odiosos y grotescos, en que la variedad de ritmos, dertruyendo toda harmonía, sólo tenía por objeto formar dibujos con las palabras, para orgullo de la habilidad tipográfica, Algu-

nos de esos poetas y no de los meñores—Espronceda, Gertrudis Gómez, Zorrilla, Bello—compusieron estrofas cuyos versos de medida ascendente o descendente formaban pirámides. Se respetaba el ritmo de cada estrofa, pero la sucesión de ellas resultaba deplorablemente inharmónica.

No siempre fueron las innovaciones de esta época tan extravagantes ni tan desacertadas, para gloria de los ilustres poetas de aquel ciclo. La versificación en nuestra lengua, hasta hace pocos años, seguía tal como la dejó el oído romántico. Y despues de sus insurrecciones méricas y de su libertad, que pretendió suprimir todos los límites, así en el fondo como en la forma, es una prueba irrefragable de la exactitud de mi teoría la posibilidad de reducir a ella todas las combinaciones que imajinaron

El principio debe formularse así: La medida silábica de los versos no influye en su combinación; la medida silábica de los períodos prosódicos es decisiva.

Y la ley: Los versos se combinan armoniosamente cuando los períodos prosódicos de todos ellos sólo son impares.

Y así como se deduce de mi ley del ritmo la posibilidad de crear innumerables versos nuevos y harmoniosos,

se deduce de esta ley de la combinación de los versos la posibilidad de formar estrofas o series nuevas en número infinito.

Examínese todas las combinaciones conocidas hasta hoy, se verá que se ajustan a la ley de los períodos prosódicos. Compóngase otras de acuerdo con ella, se obtendrá siempre estrófas harmoniosas. Tal vez, si son nuevas, el oído no descubrirá su belleza desde el primer momento; la dificultad para encontrarla estará en razón directa con la desemejanza entre las formas usuales y las innovaciones; los gustos nuevos se adquieren lentamente; pero se impondrán al fin, como se impusieron todas las novedades rítmicas respetuosas de la suprema ley que preside la cadencia de la versificación castellana.

La exposición de las estrofas usuales, en las que son igualmente importantes el ritmo y la rima, no entra en el plan de este libro. Los más elementales tratados de versificación contienen las reglas necesarias para distinguir y componer desde el pareado hasta el soneto y la silva.

CAPITULO VIII

LA ESCALA RITMICA

El ritmo de la versificación es fácilmente percibido cuando es acompasado. La facilidad es tanto menor cuanto más se aleja del compás. Desde los versos cuya música está al alcance de todos los oídos, aun los más toscos, hasta los que exijen una educación cspecial, puede construirse una escala con los siguientes tramos:

1° *Versos iguales, formado por un sólo período prosódico cada uno.*

Pertenecen a este número las composiciones en octosílabos y otros versos menores, La poesía popular, los cantares, el *folk lore,* en fin, prueban su comprensión por el vulgo, y bastaría esta circunstancia para creer que esa clase de versificación es la propia y característica de

la infancia de la poesía (a excepción talvez de los reglones irregulares rimados), como afirman muy ilustres historiadores y críticos (1). Otras autoridades de primera línea sostienen sin embargo, la primacía del verso largo (2).

2º *Versos iguales, formado cada uno por dos periodos prosódicos iguales.*

A esta clase de metrificación tienden los monumentos más viejos de la poesía castellana: *El Poema del Cid*, con sus alejandrinos informes (doble hexasílabo compuesto), *Las mocedades de Rodrigo*, con sus líneas de dieciseis sílabas (doble heptasílabo compuesto) y el *mester de clerecía*, desde Gonzalo de Berceo hasta Pero López de Ayala

con sílabas cuntadas ca est grant maestría.

A este grupo pueden incorporarse los versos de tres o cuatro pequeños períodos iguales, como el de *arte ma-*

(1) Entre otros, el P. Sarmiento, Agustín Durán, T. Wolf, Huber, José Pidal, Shack, etc.

(2) Los Grimm, que crearon la teoría, Milá, Menéndez Pelayo, etc.

yor, que sucedió al alejandrino de la quaderna vía. Este dodecasílabo perfecto se compone do cuatro anfíbracos (cuatro períodos disílabos compuestos) (— , — — , — — , — — , —), aunque en la époco de su mayor esplendor se prescindía frecuentemente del primero de sus acentos rítmicos y aún del primero y el tercero. Véase el *Labyrintho*, de Juan de Mena.

3° *Versos de un solo período prosódico, combinados con otros también de un sólo período, pero no iguales sino análogos*,

La pausa necesariamente larga al final de verso, pausa métrica y casi siempre también pausa de sentido, facilita la percepción de esta harmonía de losp eríodos análogos en versos diferentes. Tales son los *pies quebrados* de la antigua técnica (1). Su composición es antiquísima y puede ofrecerse como uno de sus más bellos ejemplos las coplas de Jorge Manrique.

No fué más lejos la poesía castellana anterior a la irrupción petrarquista. Es, con poca diferencia, la síntesis de Castillejo:

[1] Juan del Enzina sólo llamaba *quebrados* los tetrasílabos. *Arte de poesía*.

Arte mayor y real
Y pies quebrados y chicos
Y todo nuestro caudal...

4º *Versos formados cada uno por dos o más períodos análogos*; estrofas de endecasílabos puros por ejemplo.

En la antigua lengua lírica de España, en gallejo, el endecasílabo fué empleado no sólo en su forma dactílica (, — — , — — , — — , —), sino en la doble forma italiana: lo usaron también, como ya se ha dicho, don Juan Manuel en sus coplas del *Conde Lucanor*, el archipreste de Hita en su *Cántico de loores*, micer Francisco Imperial y el marqués de Santillana; pero era visiblemente resistido por el oído español; de ahí que no hiciera camino. El paso del tercero al cuarto tramo de la escala parecía enorme. y es, sin duda, el mayor que se haya dado. Aun hoy, despues de cuatro siglos, no ha penetrado en el pueblo, que dice y canta las coplas de versos menores (un solo período) y distingue y aprecia el decasílabo de himno (tres períodos trisílabos) y aun el alejandrino (dos hexasílabos compuestos) y jamás llega al

decir dos endecasílabos a las derechas ni ha compuesto uno sólo en ningún país de habla castellana.

Vencer este tercer tramo implicaba el paso dé la melodía a la harmonía, y el pueblo renueva pasivamente la protesta de Villegas, Silvestre y Castillejo, y se afilia, sin saberlo, al grupo *quinientistas* de la *gente de baja y servil condición*, a la que se refería don Iñigo López de Mendoza en su célebre *Proemio*.

Pero, además del endecasílabo hay otro viejo verso que presenta la misma combinación de períodos análogos y que tampoco hizo camino; es el enneasílabo (un periodo trisílabo y un pentasílabo). Fué importado del francés, como el endecasílabo lo fué del italiano, Acaso sus autores—así más tarde Boscán y Garcilaso—habían acostumbrado el oído al ritmo extranjero y le encontraban bellezas que los castellanos no descubrieron y que ellos, por otra parte, tampoco supieron transportar. *Los tres reys d' orient*, la *Vida de María Egipciaca* y *Los reyes magos*, con todas sus rudezas, sus desafinamientos y sus errores, tienden a aclimatar el épico verso transpirenaico, pero el propósito no pudo realizarse. En el correr de los siglos no se ha levantado una sola voz en favor suyo y hoy mismo sufren el desdén de los tratadistas. El pueblo no sospecha siquiera su existencia. En cambio,

el enneasílabo formado por dos período iguales (dos tetrasílabos) tiene asegurado el porvenir, porque es uno de los versos más melodiosos que existan;

Por el vergel de la ribera
Pasó un aliento abrasador,
Era la eterna primavera,
La primavera del amor.

Una vez aceptada y agustada la combinación en un solo verso de dos o más períodos prosódicos análogos—aunque lo fuera solamente para los oídos cultivados—nada más fácil quc aceptar la combinación de estos versos con otros de un sólo período análogo a aquellos. La pausa métrica es el gran apoyo de la harmonía. La lira, la silva y el adónico con el sáfico fueron pruductos suyos naturales. Y entonces surgió el verso sin rima, el verso suelto o blanco, porque la harmonía de los períodos análogos combinados es tan majestuosa, tan soberbia, gue pudo prescindir del concurso musical de la rima, lo que no consiguió la melodía, la combinación de periodos iguales. Y este fué un nuevo motivo de indignación para los tradicionalistas, que no descubriendo la música del endecasí-

labo no podían comprender la supresión de ese recurso.

Usan ya de cierta prosa
Medida sin consonantes

decía Castillejo.

El buen Juan Ruíz, que conocía a los poetas latinos, franceses, gallegos y provenzales y los imitó a todos, dejando en su admirabilísimo poema ejemplos de los más variados metros, no fué tan lejos en este orden, por más que compusiera sus coplas, entre otras cosas,

para mostrar a los hombres
fablas e versos extraños.

5º *Versos formados cada uno por dos o más períodos prosódicos diferentes, conservándose en todos los versos la misma cambinación.* Por ejemplo, dos períodos tetrasílabos con uno pentasílabo.

— — — — , — — — — , — — — — — ,

Estos versos que aislados no tienen melodía ni harmanía, alcanzan esta última en la estrofa; pero ciertamen

te no serán jamás populares, ni siquiera contarán en su favor con el sufragio de todos los oídos cultivados. Su destino, según todas las probalidades, es el de ser perpetuamente discutidos, rechazados por los espíritus conservadores e ignorados por los preceptistas; pero acaso tendrán también de su parte la opinión de algunos poetas a quienes halague la vaga ý misteriosa belleza de su ritmo lejano.

Conviene no olvidar que la historia atestigua los esfuerzos del misoneismo en todos los tiempos, esfuerzos frecuentemente infructuosos y lamentables.

6° *Versos formado cada uno por dos o más períodos prosódicos diferentes, sin conservarse en todos los versos la misma conbinación.*

Este es el moderno *verso libre o polimorfo*, el verso sin ritmo; verso que no es tal en mi opinión, porque carece de las condiciones fundamentales de aquella artística y harmoniosa forma.

Lo examinaré en el último capitúlo.

CAPITULO IX

RESUMEN DE UN ARTE RITMICA AJUSTADA A LA NUEVA TEORIA

I

Todos los versos castellanos se forman con *períodos prosódicos*.

El período prosódico está constituído por una sílaba acentuada o un grupo de sílabas no mayor de siete, de las cuales la última está acentuada. Este acento se llama *rítmico.*

Si en un grupo hasta siete hay un sólo acento prosódico, éste es el rítmico. Si hay dos o más, lo es el último únicamente.

Cuando el acento constitutivo de período cae en una palabra grave o en una esdrújula, la sílaba o sílabas que le siguen puede considerarse agregadas al período, en cuyo caso se denomina *periodo compuesto*, o formar parte del siguiente, siendo el primero, entonces, *período puro.* En otros términos: *período puro* es el que termina en la sílaba acentuada; *compuesto* el que tiene una o dos sílabas inseparables después del acento, las cuales no forman parte del período siguiente.

Cuando un verso está formado por períos prosódicos compuestos, puede hacerse sinalefa entre ellos, salvo si los separa una pausa de sentido, por breve que sea. La sinalefa permite agregar a un período una sílaba del siguiente.

Todos los versos que en la técnica eorriente se llaman *versos menores*, dede el *disílabo* hasta el *octasílabo*, están formados por un sólo período prosódico. El *enneasílabo*, por dos períodos, uno trisílabo y otro pentasílabo o dos tetrasílabos también puros. El *decasílabo*, por tres trisílabos puros o dos tetrasílabos compuestos. El *endecasílabo italiano*, por dos tetrasílabos puros y un disílabo o por un hexasílabo puro y un tetrasílabo. El *dodecasílabo*, o verso de arte mayor, por cuatro disílabos com-

puestos. El *alejandrino*, por dos hexasílabos compuestos.

El poeta puede dividir un período largo aprovechando los acentos secundarios que tenga y formar períodos menores, para producir ritmos especiales. Esto se nota facilmente en la estrofa por la coincidencia constante de aquellos acentos.

Conviene que las palabras que llevan el acento rítmico sean importantes por su sentido

Lo sílaba anterior a la que lleva el acento rímico no debe estar acentuada.

No tienen acento prosódico, y, por lo tanto, no pueden tener acento rítmico, las palabras que carecen de centido propio, que sólo tienen sentido de relación, como las preposiciones, los artículos, las conjunciones copulativas y disyuntivas, etc,

En los períodos largos—de cinco a siete sílabas—conviene que haya algún acento subalterno intermedio para darles mayor cadencia, siendo preferible, si el período tiene un número impar de sílabas, que haya en sílaba impar, y en sílaba par si el período es parisílabo.

II

Pperiodos prosódicos iguales son los que tienen el mismo número de sílabas.

Períodos prosódicos análogos son los que tienen número desigual de sílabas, pero sólo pares (dos—cuatro—seis) o sólo impares (una—tres—cinco—siete).

Períodos prosódicos diferentes son los que tienen número desigual de sílabas, pares unos, impares otros.

Un solo período prosódico, puro o compuesto, puede constituir un verso.

Los períodos puros y los compuestos pueden combinarse entre sí, con tal de que vayan seguidos de una pausa.

Dos, tres, cuatro o un número indefinido de períodos iguales, unidos entre sí, forman siempre un verso melodioso.

Un número indefinido de períodos análogos, unidos entre sí, forman siempre un verso armonioso.

La unión de períodos diferentes constituye la prosa.

El ritmo de los períodos prosódicos iguales es el más grato a los oídos poco cultivados, porque es más regular, mas acompasado, y por lo tanto, más fácil de distinguir; *es la melodía.* El ritmo de los periodos prosó-

dicos análogos requiere cierta preparación musical; *es la harmonía.* Es probable que el primero haya sido espontáneo y el segundo artístico.

El verso será más harmonioso cuando el sentido permita hacer una pausa después del acento prosódico, en los períodos puros, y después de la sílaba o sílabas de agregado, en los períodos compuestos.

Los versos pueden terminar con períodos puros o compuestos, esto es, con palabras agudas, graves o esdrújulas, sin que su medida se altere. La pausa métrica los iguala.

El verso endecasílabo cuando está formado por tres períodos puros (dos tetrasílabos y un disílabo) no admite que su primer acento rítmico caiga en palabra esdrújula. Su armonía se destruye y queda convertido en un decasílabo formado por dos períodos compuestos.

Hay tantos versos como combinaciones se puede hacer con los períodos iguales o con los períodos análogos entre sí, doblándolos, triplicándolos o multiplicándolos, sean puros o compuestos.

Los versos largos formados por períodos monosílabos o disílabas, puros o compuestos, suelen ser desapacibles y monótonos por la caída demasiado frecuente de

los acentos. Conviene mezclar estos períodos con otros mayores.

Los versos formados por períodos largos requieren acentos secundarios para hacer más harmoniosa su marcha musical.

III

Salvo los casos de onomatopeya u otro recurso musical, se debe evitar la proximidad de sílabas de sonido igual o semejante y la noble repetición de letras cuya pronunciación demasiado fuerte las hace destacarse en las palabras.

El prosaísmo del verso depende principalmente del estilo; pero también puede ser causado por el empleo de palabras de sonido áspero o duro, como son las sobrees drújulas y casi todas las voces técnicas. También contribuye a ese defecto el empleo de palabras demasiado largas [que suprimen el apoyo de los acentos subaltaternos] y el uso de las licencias poéticas, sobre todo el hiato y la sinéresis.

El hiato sólo es aceptable—nunca plausible—cuando la letra con que comienza la segunda palabra está acen-

tuada y no es igual a la anterior. El hiato era la regla en la poesía antigua castellana y la sinalefa la excepción; pero la prosodia primitiva de nuestra lengua nos es desconocida. Hoy la sinalefa es la regla y la excepción el hiato.

La sinalefa no es una licencia; es una necesidad del idioma, pero muchas sinalefas en un mismo verso lo tornan duro y pesado.

La diérisis debe usarse con mucha parsimonia; preferible sería no usarla nunca.

La sinérisis es acaso la menos excusable de las licencias. Frecuentemente es resultado de la ignorancia prosódica del autor o de un vicio nacional o regional de pronunciación. No hay verso bueno con ella, y resulta detestable cuando obliga a pasar el acento tónico de una vocal a otra.

La hipermetría sólo puede figurar entre las licencias por haberla utilizado algunos ilustres poetas. O es un simple juego o es una prueba de impotencia para encerrar un pensamiento en una medida silábica.

Las licencias constituídas por la parágoge, la apócope, la síncopa y alguna otra pueden considerarse como

arcaicas y destarradas casi por completo de la versificación moderna.

IV

La ley que preside a la formación de los versos preside también a la formación de las estrofas; esto es, los versos constituídos por períodos pares pueden convinarse entre sí, como pueden combinarse entre sí los versos constituídos por períodos impares, pero no éstos con aquellos.

Una frase formada con períodos prosódicos diferentes no constituye verso, pero si la misma combinación se mantiene en todos los reglones, la memoria del oído acaba por preveer la vuelta del acento en tiempos determinados, y se obtiene así una armonía que llegará, tal vez, a ser muy agradable. Lo mismo pasa con la combinación estrófica de un verso de períodos pares con uno o varios de períodos impares o viceversa; si la combinación se mantiene en varias estrofas, el oído se habitúa y acaba, en ocasiones, por complacerse con ella.

Las combinaciones más usadas en castellano son: primero las de versos iguales, luego las del endecasílabo

común con el heptasílabo y el pentasílabo, la del octosílabo con el tetrasílabo y la del heptasílabo con el pentasílabo.

Conocida la ley de la combinación de los versos, es fácil invèntar estrofas combinando versos de cualquier número de sílabas, cuyos períodos sean todos iguales o análogos.

CAPITULO X

DEL MODERNO VERSO LIBRE O POLIMORFO

Si se consiguiera prescindir de clasificaciones y de marbetes; si los críticos, los poetas y los preceptistas se resolvieran a no hacer cuestión de nombres y a estudiar pura y simplemente lo que importa en los dominios de la forma, la innovación llamada *verso libre*, acaso se llegaría a simplificar un problema de estética, interesante como todos los que se relacionan con el arte de la palabra.

Desgraciadamente la cuesiión se ha planteado desde el primer momento en un terreno excelente para las disquisiciones de todo género, pero inadecuado para arribar a una resolución cualquiera. Mientras los partidarios de la nueva forma de expresión la juzgaban como un verso,

o como una combinación de versos, ágil, flexible y gallarda, sus enemigos la calificaban de simple prosa, caprichosamente dividida en renglones desiguales.

Habría sido bastante para dar término a esta discusión la definición pura y llana de la palabra *verso*; pero era esa precisamente la mayor de las dificultades, como ha podido verse en el curso de este tratado. Los unos daban la suya excelente para apoyar sus teorías, pero lamentablemente incompleta, porque ha sido formulada teniendo en cuenta las quince o veinte clases de versos usados en castellano y nada más. Es muy natural que resulte estrecha para una novedad semejante. Recuérdese que cuando el endecasílabo suelto penetró en España tampoco encuadraba en los casilleros de los tradicionalistas, y Castillejo lo llamó *prosa* simplemente.

Los otros, los partidarios del *verso libre*, incurrían en el error contrario; sus definiciones, excesivamente amplias, no podían ser satisfactorias; el ritmo, la cadencia, resultaban una simple cuestión de oído y aun de intuición musical, ajena a toda ley y a todo principio, a lo cual se opone la lógica más elemental.

No es difícil comprender que la verdadera causa de esta divergencia está en el desconocimiento de la esencia del verso; de las leyes en virtud de las cuales ciertas combi-

naciones de sílabas y de palabras tienen ritmo y cadencia y otras no; del principio general en el que están compren didas todas las formas regulares o irregulares usadas hasta el día. Y ese desconocimiento es perfectamente explicable, ya que habían fracasado todos los esfuerzos hechos desde el siglo XV para determinar aquel principio y aquellas leyes.

Sin el menor asomo de orgullo, con la absoluta simplicidad del que hace constar un hecho necesario para el desenvolvimiento de su argumentación, y comprobado, sin duda, por todo el que haya leído las páginas anteriores, afirmo que mi doctrina de los períodos prosódicos, explicando la naturaleza del verso castellano, puede poner término—si es reconocida como verdadera—a toda cuestión de técnica métrica y, por lo tanto, a la cuestión del verso libre.

Versificación es la combinación de períodos prosódicos, simples o compuestos, iguales o análogos, así para formar las unidades rítmicas como para formar las estrofas o series. Puede llegar hasta la combinación de períodos diferentes sin ultrapasar la capacidad del oído que exige la previsión posible de la vuelta de los acentos fuertes, de tiempo en tiempo, en grupos iguales.

La prosa es la combinación de períodos prosódicos diferentes en grupos desiguales.

Pero aun cuando la cuestión se ha circunscripto casi siempre a fijar el casillero—prosa o verso—que corresponde al novísimo instrumento de expresión, sería infantil creer que el asunto no tiene otra importancia.

Conviene en primer término, establecer cumplidamente las diferencias que hay entre las tres novedades que generalmente se engloban en la denominación de *verso libre.*

1ª La prescindencia del acento prosódico en el acento rítmico; esto es, la libertad que se toman los poetas de acentuar rítmicamente sílabas que no tienen acento prosódico;

2ª La formación de versos de un número indeterminado de sílabas, pero conservando un ritmo fundamental;

3ª La combinación arbitraria de frases sin ritmo regular.

La primera de estas innovaciones—la separación del acento rítmico de todos los prosódicos—es, a mi juicio, absolutamente inaceptable en la mayoría de los casos. No se puede crear períodos caprichosos; esto es, períodos prosódicos de los que esté desterrada la prosodia. El

lector da necesariamente mayor intensidad a la sílaba que lleva el acento rítmico, aunque no tenga el prosódico, con lo cual destruye la palabra, o respeta el acento prosódico, con lo cual destruye el verso.

Esto último es lo más frecuente y no conozco un sólo caso en que versos de tal especie halaguen el oído.

La razón es obvia. Los poetas que así proceden respetan el principio erróneo de la técnica vulgar, que declara necesario para la harmonía del verso el número fijo de sílabas y falsean el principio verdadero, en virtud del cual la cadencia depende de las *unidades rítmicas acentuales*, en las que el acento rítmico concuerda con alguno de los prosódicos.

En todos los tiempos se ha compuesto versos de este género, siempre por excepción; licencia poética, descuido, ignorancia, pero el sistema es novísimo:

Bienaventurados los días
Fogosos, las noches calientes
De amor escondido, las frías
Ráfagas de alba, los ardientes
Crepúsculos y las bravías
Ansias, las jóvenes canciones....
Copos de nieve son los días
En los cansados corazones.

Podría buscarse en Francia el origen de esta innovación. Sabido es que la métrica francesa respeta y sigue aun las reglas formuladas en el siglo XVI, por más que la pronunciación haya cambiado notablemente desde entonces. El resultado es que hay una lengua para la prosa y otra para el verso. Gastón París, que además de sabio fué un poeta, declaraba que los versos franceses «son incomprehensibles *dans leur rythme et leur rime* (1). Es la mayor desgracia de nuestra versificación», añade. Y René Doumic: «Como la medida de las palabras sigue haciéndose con sujeción a una prosodia anticuada, los hemistiquios sólo resultan completos en el papel, y como las rimas son determinadas por una ortografía que no está de acuerdo con la pronunciación. . los poetas hacen rimar palabras que ni siquiera forman asonancia (2).» En nuestra lengua la explicación es menos satisfactoria aun, pues la destrucción sistemática de la prosodia corriente no puede fundarse siquiera en el respeto a la tradición.

He dicho que esta novedad me parece inaceptable en la mayoría de los casos, lo que supone su aceptación o tolerancia en otros.

(1) Prólogo al *Tratado de versificación,* de Fobler.

(2) *Etudes sur la littérature francaise*; deuxiéme série.

Me refiero a la *acentuación rítmica en palabras átomas* , en palabras que no tienen acento prosódico. La acentuación en preposiciones, artículos, conjunciones, etc., puede no perjudicar demasiado al verso usada con sobriedad y considerada siempre como una licencia; pero no es loable como sistema.

La segunda innovación—la formación de versos de un número indeterminado de sílabas, conservando un ritmo fundamental—no implica el verso libre. Es simplemente la aplicación intuitiva del principio que hace depender la melodía y la armonía de la combinación de períodos prosódicos iguales o análogos. La eficacia de las pausas explica la relativa novedad que se obtiene en el ritmo.

Una noche,

Una noche toda llena de murmullos, de perfumes y de
(música de alas.

Una noche

En que ardían en la sombra, nupcial y húmeda, las
(luciérnagas fantásticas..

El período trisílabo compuesto [— — , —] es la base de la cambinación de estos cuatro versos, doblado, triplicado o multiplicado.

La tercera innovación es la mezcla arbitraria de versos de períodos prosódicos diferentes y aun la combinación de frases sin ritmo regular alguno. Este es el verdadero *verso libre*. Su aparición en castellano data de 1894 y su introductor—un poeta que residía a la sazón en Buenos Aires—procediendo un poco por intuición y otro poco por imitación a los franceses, italianos y portugueses, incurrió en todos los errores del empirismo y en las vacilaciones del que penetra en una vía nueva; errores continuados y aun exajerados por los que han llevado adelante la innovación.

Se trata, desde luego, de una forma nueva; no un *semi-ritmo* como le llamó Luigi Çapuana,, su introductor en Italia, ni un *intermedio entre el verso* y *la prosa*, como lo calificó Jules Bois, sino una forma diferente del verso y la prosa, una tercera forma, que no carece de antecedentes y que viene a ser en el arte de la palabra lo que el orden compuesto en el arte arquitectónico; una combinación de elementos conocidos que produce el efecto de una creación.

Tan impropia resulta así la denominación de *verso libre* como la de verso *amorfo o polimorfo*, como la de *prosa poética*, como la de *prosa rítmica*, por lo menos en castellano.

Gustavo Khan, a quien se atribuye generalmente en Francia la innovación, dice refiriéndose a ella: «La estrofa es engendrada por su primer verso. .» lo cual supone ya un ritmo fundamental común; la mayor parte de sus continuadores parecen inclinarse también a fijarle una ley, esto es, a disminuir su libertad: que el paso de una medida a otra no sea inarmónico ni demasiado brusco. Para la versificación francesa, amartillada y monótona, ya es bastante; para la española sería demasiado, porque el respeto de aquella ley suprimiría simplemente el verso libre, incorporándolo a alguna de las formas, mas o menos regulares, de nuestro magnífico tesoro métrico. Pero, en realidad, los mismos poetas franceses que así teorizan, prescinden frecuentemente de toda regla y juzgan pueril el cálculo de las sílabas y el de los acentos.

Gustavo Khan dice en otra parte: «El verso libre no tiene armonía constitutiva real y aun la evita; substituye el canto a la cadencia.» Y Emilio Verhaeren: «La poética nueva suprime las formas fijas».

También los alemanes y los ingleses van tan lejos

como es posible en este orden. Arno Holz afirma: «El verso libre se usa en Alemania de muchas generaciones atrás» y Arturo Simons: «En cierta manera todos los versos ingleses son versos libres. Del siglo XII al XV nunca han sido obligatoriamente exactos en el número de sus sílabas»; pero añade: «La tentativa hecha en América por Walt Whitman no tienen nada que ver con el verso libre propiamente dicho. En su obra soberbia, que ha abierto posibilidades desconocidas a la poesía, Walt Whitman emplea rara vez, en varios versos seguidos, un ritmo fundamentalmente diverso en la prosa». Como se sabe, Walt Whitman ha sido siempre considerado como el más insigne de los *verso libristas* de la lengua inglesa.

No obstante el valioso patrocinio de Eugenio de Castro y otros poetas modernos muy celebrados, Magalhaes de Azeredo, espíritu innovador y amplio, no cree en el triunfo del verso libre en Portugal: «Pienso, dice, que el verso libre en toda la audacia de su independencia, en todo el rigor de su significación técnica, no está llamado a un gran porvenir en la poesía portuguesa».

Por lo demás, si la nueva forma sigue conquistando partidarios, auque con lentitud, sufre también deserciones muy notables. Algunos de sus más entusiastas adeptos

—van Lebhergue, por ejemplo, en Francia—han declarado la bancarota del verso libre, sosteniendo que no ha realizado las esperanzas que en él se fundaban; otros volvieron resueltamente a los ritmos clásicos, sin abjuraciones ruidosas.

El innovador en nuestra lengua formuló la siguiente definición: «El verso libre es el que no obedece a la ley musical del que antecede ni a la del que le sigue». Cabía afirmar, por lo tanto, que la condición primera del verso libre era ser verso; que tenía un ritmo, una harmonía; que su independencia era puramente *estrófica*, esto es, que suprimía la ley musical de la serie, pero que respetaba la cadencia de la unidad rítmica.

Dadas las leyes de la harmonía verbal, que son las mismas para el verso y para la estrofa, tenía que sobrevenir la acusación de prosaísmo para este género de combinaciones. Y en breve se desató el último lazo que ligaba a las nuevas estrofas con las estrofas clásicas, pues los poetas que siguieron el rumbo abierto, no se creyeron obligados a respetar el principio de la unidad rítmica representada por cada verso.

Leopoldo Lugones ha dicho: «El verso al cual denominamos libre atiende principalmente al conjunto ar-

mónico de la estrofa, subordinándole el ritmo de cada miembro».

Si a pesar de todo se sigue llamando versos a las series así formadas, como se les llama en Francia, Inglaterra, Italia y los demás países, no debe suponerse que sus autores tengan especial empeño en que se les dé ese nombre, ni que se engañen sobre el verdadero carácter de su obra. Es, simplemente, porque no se ha encontrado todavía la denominación que les conviene, y es, sobre todo, porque sus enemigos, al negarles el nombre de versos, encierran un poco o un mucho de desdén en su negativa. Creo tener motivos suficientes para que no se me incluya en su número, si declaro, una vez más, que también a mi juicio la denominación es absulutamente inadecuada. Yo propondría para ellos el nombre de *arritmos* y para la forma el de *arritmia*.

Pero el hecho de no entrar en los dominios de la metrica, sino en los más amplios de las *formas de expresión*, no constituye una razón suficienie para rechazar la novedad negándole toda importancia, como lo han hecho cuantos, examinándola desde un punto de vista unilateral, creyeron el argumento aquiles en la comprobación de su falta absoluta de cadencia.

Si un poeta compusiera versos muy hermosos, pretendiendo que hacía una octava ¿se le probaría que no eran hermosos con solo demostrarle que no había hecho una octava sino una décima?

El llamado verso libre, el *arritmo*, tiene del verso la rima, el estilo poético y las libertades gramaticales aceptadas, especialmente las sintáctica; en manos de un artífice hábil, puede tener además el excelente recurso de las pausas. Tiene de la prosa la libertad métrica, esto es, la facultad de distribuir arbitrariamente las sílabas y las palabras átonas y las acentuadas—la mezcla de todos los períodos prosódicos. Y tiene una condición que le es propia, que le impide ser simple híbrido de prosa y verso, la posibilidad de crear las unidades de acuerdo con las ideas; unidades según las imágenes, según las figuras, según la lógica; la posibilidad de que cada pensamiento cree su propia forma al desenvolverse, como el río forma su cauce, según la feliz expresión de Verhaeren.

Esta es acaso *la harmonia interior de los versos*, de que hablaba el ilustre poeta americano Rubén Darío. La pausa, elemento de primer orden, la harmonía imitativa y la rima, elementos secundarios, pero de positivo valor, pueden contribuir a la eficacia de la obra artística, sobre todo si se tiene en cuenta que la prosa misma no se

substrae a la música de las palabras sabiamente combinadas.

Si los *arritmos* de los poetas de nuestra lengua han logrado igualar la serena majestad de la prosa y la harmoniosa belleza de los versos; si es posible siquiera llegar o ese resultado con los elementos de que la nueva forma dispone, cuestiones son éstas que exigen otro examen no menos detenido. Para el objeto de este libro basta fijar su verdadero significado y el lugar que le corresponde en el arte de la expresión.

He dicho que el verso libre, tal como se ofrece a la crítica, no carece de antecedentes. Tal vez pueda encontrársele un antepasado en el ritmo ideológico de los hebreos, de los árabes, de los chinos y de otros pueblos primitivos. San Jerónimo, reemplazando con blancos la puntuación ausente en los libros de la Biblia, dividió las frases con arreglo al sentido. Los benedictinos dicen en su *Nuevo tratado de diplomática*: «Es la más antigua manera de puntuar o, mejor dicho, de marcar sin puntos las pausas, que dejan al lector tiempo para respirar a la vez que dan claridad al discurso.» Las líneas así formadas se llamaron versículos: su división tenía, pues, por objeto aislar los grupos de palabras cuyo sentido se completaba.

El paralelismo ideológico dividía el período en dos partes casi iguales, dependientes entre sí.

Un poeta francés de nuestro tiempo, Vielé Griffin, forma también sus renglones, llamados versos libres, con arreglo a la simple disposición sintáctica de la frase: he ahí los versículos modernos.

En algunos poemas latinos de la Edad media—cronicón del *Pacense* por ejemplo—se encuentran versos de diferentes medidas, con aliteraciones y consonantes, que producen el efecto de prosa rimada

Los refranes, dichos y proverbios, tan antiguos quizá como la lengua, fueron en el sentir de algunos respetables historiadores, el verdadero origen de la versificación castellana. No son, en realidad, otra cosa que versos libres, casi siempre rimados y realzados no pocas veces por la onomatopeya.

También se puede citar aquí las opiniones muy autorizadas que sostienen la irregularidad sistemática inicial de los versos castellanos. Figuran entre ellas la de Fernando Wolf y la de Amador de los Ríos. Este último afirma qne «la versificación primitiva se fundó sin otra norma que el canto ni otra medida que la determinada

por el aire musical» (1). Y Wolf en sus *Estudios*: Es un hecho generalmente reconocido que las líneas o versos rítmicos (en oposición a los versos cuantitativos y a los isócronos medidos por el acento y el número de sílabas) constituyen uno de los distintivos de la poesía lírica popular más remota». He ahí otros antepasados del verso libre.

Todo esto permitiría asegurar que la nueva forma, lejos de constituir un progreso es una regresión al primitivismo, a la época que precedió en la poesía castellana a la *quaderma via* con sus *sílabas cuntadas*; al *mester fermoso* que *non era de ioglaria*, como la aliteración precedió a la rima y el monorrimo a la rima variada; pero no es una regresión total, pues en el curso de los siglos ha podido incorporarse elementos que sus antepasados no tenían, incluso el estilo poético, que no apareció en España hasta el siglo XV y los versos de contextura rítmica, que distribuídos aquí y allá, pueden servirle de artísticos puntales.

1) *Historia crítica de la literatura española.*

INDICE

CATALOGO

Obras Nacionales

De venta en esta Librería

		Bs.
1	Tomás O'Connor.—El General Melgarejo...................	2.
2	" " Los Presidentes de Bolivia..............	2.
3	" " De los Andes al Plata	2.
4	" " Rosas, Francia y Melgarejo.............	2.
5	" " Recuerdos de mi tierra	1.
6	Independencia Americana— Recuerdos de Francisco Burdett O'Connor...	3.
7	F. Diez de Medina.—La guerra terrestre ante el Derecho Internacional.	3.
8	" " Derecho internacional moderno......	6.
9	Juan Bardina.—Arcaismo de la Misión Belga......................	2.50
10	Alberto Gutiérrez.—El Melgarejismo, segunda edición ...	3.50
11	" " Las capitales de la Gran Colombia....	3.

		Bs.
12	" " Hombres y cosas de ayer...	3.
13	Julián Céspedes R. Problemas Sociales	2.
14	" " Lo que pasa en la redacción de un Diario, Comedia en 3 actos......	2.
15	Nataniel Aguirre.—Varias obras......	3.
16	" " Juan de la Rosa....	3.
17	Jose Luis Reyes.—Instrucción Cívica	1.20
18	" " Diccionario General de Legislación Policiaria...............	3.50
19	Antonia Maluschka.-Canciones para las Escuelas de Bolivia, 3 tomos ...	12.
20	Armando Chirveches.—Casa Solariega	2.50
21	" " Nociones de Derecho Internacional........	2.50
22	" " Añoranzas	3.
23	Julio Machicado.—Interesante colección de artículos acerca del Noroeste	2.
24	"XX" Parnaso popular.—Recopilación de las mejores poesías populares, cantos, cuplés, himnos, operetas etc......	2.50
25	J. A Deheza.—El Gran Presidente...	2.50
26	General Miguel Ramallo.—Los Guerrilleros de la Independencia......	2.50

		Bs.
27	Abel Alarcón.- En la Corte de Yahuar-Huacac.	2.50
28	Lu-Ca.—Nolo.—Novela original.....	2.50
29	Luis S. Crespo —Geografía de Bolivia	3.50
30	Dr. A. C. Aguirre Rojas.—Ciencias Ocultas del Arte. Siendo pobre como disfrutar de la fortuna . .	4.
31	Agustín Iturricha.—Leyes compiladas y numeradas, desde 1825. 2 tomos	11.
32	Modesto Omiste.—Crónicas Potosinas Edición de gran lujo, 2 tomos....	12.
33	Enrique Mallea Balboa.—Manual de Procedimientos................	1.50
34	José E. Guerra.—Poetas Contemporaneos de Bolivia	3.50
35	Hernando Siles.—Código Penal, 1913.	12.50
36	M. Rigoberto Paredes.—Política Parlamentaria de Bolivia............	2.50
37	Benjamín H. Gallardo.—Cartilla de las letras de cambio	1.50
38	Hiram Loayza.—Juicios de Hacienda..	2.
39	Demetrio Canelas.—Aguas Estancadas	3.
40	Víctór M. Ibáñez.—El nuevo fusil de tiro consecutivo...	0.50
41	" " Chachapuma. Novela de costumbres de los Incas..	3.
42	José Palma y V.—Principios de Derecho Civil......	6.
43	Fabián Vaca Chávez.—Para Ellas....	1.50

		Bs.
44	Néstor Morales V.—Al pie de la Cuna. Nueva edición de esta interesantísima obra, corregida y aumentada	3.50
45	Juan F. Jurado.—Leyes sustantivas y adjetivas en materia civil	2.
46	Franz Tamayo.—Horacio y el arte lírico	0,80
47	" " La Prometheida....	3.
48	Dr. Carlos Menendez.—La ciencia de curar al alcance de todos	6.
49	J. L. Fernández.—El Empleado Comercial, guía del tenedor de libros	2.
50	Luis Paz.—El Gran Tribuno...	15.
51	" " Derecho Público.	13.
52	" " La Universidad de San Francisco Xavier.......	11.
53	" " Estudios Históricos de Monseñor Taborga.	4.50
54	" " Discursos de Mñor. Arrieta..	4.50
55	" " Capitulos de la Historia Nacional,.........	3.50
56	" " La Corte Suprema.........	9.
57	" " Derecho Penal......	3.50
58	" " El Positivismo	4.50
59	José David Berrios.—Gramática Keshua. Segunda edición corregida.	3.50
60	J. Essman V.—Mapa de Bolivia......	5.
61	Ananías Torrico.—Manual para Parroquiales, Corregidores y Comisarios de Policía..	3.50

		Bs.
62	Ananías Torrico.—Indice alfabético del Código Penal de Bolivia.	1.50
63	Juan del Valle.—Breves anotaciones a la compilación de leyes de minería	0.60
64	Néstor G. Otazo.—Privilegios industriales y marcas de Fábrica.	3.
65	Benjamín Guzmán C.—Instrucción Cívica o el libro del patriota.	1.
66	Angel Salas.—Breves Historias. . . .	1.
67	Manuel A. Elías.—Finanzas prácticas. .	5.
68	Federico Alarcón.—Código Penal. . . .	4.50
69	Sociedad Geográfica de La Paz.—Bolivia-Brasil	3.
70	" " Biografía del General Pando.	5.
71	" " Estudios sobre el indio boliviano.	2.
72	Mariano E. Tapia.—Leyes Orgánicas y Reglamento General de Aduanas.	8.
73	Alcides Arguedas.—Pueblo Enfermo...	2.
74	" " Vida Criolla.	3.
75	" " Raza de Bronce.—Ultima obra escrita por el notable literato nacional	3.50
76	David Garzón.—Aritmética	0.60
77	Juan Manuel Balcazar.—La Cruz Roja Boliviana.—Edición ilustrada. Verdadero manual de medicina con especial aplicación al ejército....	4.

		Bs.
78	Julio Gutiérrez Pinilla.—Tarija, su progreso y su porvenir.	5
79	Miguel Mercado M.—Historia Internacional de Bolivia...	6.
80	" " Páginas Históricas..	2.
81	" " Charcas y el Río de la Plata.	4.
82	José R. Estensoro.—Compilación de leyes de minas de Bolivia......	6.
83	Felipe Guzmán.—Libertad de enseñanza........	0,50
84	Octavio Limpias S.—Tarifas postales..	1.50
85	" " Nociones sobre encomiendas Internacionales....	2.50
86	Humberto Delgado Ll.—Tarifa de Avaluos de Bolivia....	8.
87	" " Legislación de tierras baldías............	2.50
88	Casto Rojas.—Historia Financiera de Bolivia...	8,
89	" " Bocetos............	2.50
90	" " El Dr. Montes y la Política Liberal.....	2.50
91	Composiciones premiadas en los Juegos Florales de 1913..	1.
92	Ley del papel sellado y timbres......	0.50
93	Constitución Política del Estado......	1.50

		Bs.
94	Buenaventura Reinales.—El asesinato del Gran Mariscal, Antonio José de Sucre, con prólogo de Max Grillo..........................	3.
95	Jaime Molins.—Bolivia. 2ª edición....	4.
96	Dr. Emilio Fernandez Molina, Teniente Coronel del Ejército de Bolivia. La Campaña del Acre. (1900-1901.) Prólogo de Brocha Gorda.....	3.
97	Teniente Amadeo F. Ballón.--Temas Rudimentarios para la Sección de Infantería..........................	1.50
98	Ministerio de Justicia.—Ley de Privilegios Industriales.............	0.50
99	E. Diez de Medina.—Estrofas Nómadas.........	3.
100	" " Variando Prismas..	2.
101	" " El Laudo Argentino en el litigio Perú boliviano............	2.
102	" " "Bolivia" Resumen histórico, geográfico, físico y político...........................	2.
103	Roberto Zapata y Noel Salazar.—Anuario de Jurisprudencia........................	5.
104	Melchor Terrazas.—Doctrina popular de la Legislación Civil de Bolivia.	2.50
105 106	José María Santiváñez.—Vida del General José Ballivián.............	3.

		Bs.
107	Carlos A. Almanse M.—Química Práctica. Ensayes........	2.50
108	Jaime Mendoza.—Páginas Bárbaras 2.	5.
109	Bautista Saavedra.—Reforma Electoral.	2.
110	Federico More.—Deberes de Chile, Perú y Bolivia ante el problema del Pacífico.............. .	3.50
111	" " La Próxima Conflagración Suramericana.................	3.
112	" " ¿Tacna y Arica para Bolivia?............	1.
113	Domingo Cartasegna.—Compendio de Mineralogía, referente a Bolivia................................	2.50
114	Oficina Nacional de Estadística. Anuario Nacional Estadístico y Geográfico, primera publicación de este género en Bolivia...	8.
115	José Quintín Mendoza.—Discusión de la Ley de Imprenta en el H. Senado	2.
116	Gregorio Reynolds.—El Cofre de Psiquis......	3.50
117	Colegio de Abogados.—Procedimiento Criminal	4.50
118	Leo Tax.—La Masonería en Bolivia——	3.
119	Alcibíades Guzmán.—Libertad o Despotismo en Bolivia..	3.

		Bs.
120	" " Historia Universal..	3.
121	" " Los Colorados de Bolivia..	3.50
122	Daniel Sánchez Bustamante.—Principios de Derecho Natural........	4.
123	Alán y Jotaje.—La muerte del General José Manuel Pando	1.50
124	Benjamín Zamora.—Recopilación de todas las disposiciones de los correjidores.	2.
125	Ricardo Jaimes Freyre.—Castalia Bárbara (2ª edición). ...	3.
126	" " Leyes de la versificación Castellana..	2.
127	S. Alfredo Valverde.—Ley del Procedimiento Criminal y disposiciones reformatorias que le son relativas.	2.50
128	José M. Valdivia.—Un año de arte en La Paz..	2.
129	Ernesto Palza S.—Diccionario de la Legislación boliviana 2 tomos.... ...	15.
130	Gustavo A. Navarro.—Poetas e Idealistas de América.....................	2.50
131	Alfredo Guillen Pinto.—La Educación del Indio........................	2.50
132	Rosendo y Gregorio Viscarra Heredia. Guía General de Bolivia........	20.

		Bs.
133	Vicente M. Carrió.—Del plata al Pacífico, viajes por Chile y Bolivia..	3,50
134	J. Soruco C.-Abaroa.—Drama en 1 acto........................	0,50
135	Alfredo Jáuregui Rosquellas.-Geografía General de Bolivia..........	2.
136	Luis Arce Lacaze.—Realidades Pedagógicas de Bolivia..	1.50
137	" " Cuestiones Americanas........................	1.50
138	Carlos Paz.—Nociones de Derecho Civil................	6.
139	" " Bolivia y la Argentina................	7,50
140	La Tía Pepa.—Obra de cocina chilena, de suma utilidad para las personas de buen gusto	4.
141	Octavio Campero Ehazú.—Arias sentimentales. (Poesías)............	1.50
142	Pio Cáceres Bilbao.—Ley Orgánica de Municipalidades. Comentada y Concordada....................	1.50
143	Dr T. H. Angerer.—Gramática para la Conversación Inglesa Castellana..	1.50
144	Ricardo Mugía.—Bolivia-Paraguay. Interesantísima obra que estudia los problemas de ambas repúblicas con extraordinaria erudición y abundante material hitórico, vin-	

		Bs.
	dicador de los derechos bolivianos 9 tomos y además una cartera con 23 mapas.	100.
145	Bautista Saavedra.—Defensa de los Derechos de Bolivia en el Litigio de Fronteras con el Perú. 2 tomos.	10.
146	Jose Sierra Carranza.—Cuestiones Americanas. Exámen de una fórmula de cordialidad entre América....	3.
147	Claudio Peñaranda.—Cancionero Vivido......	3.
148	Americo del Val. Bolivia-Paraguay Estudio de las cuestiones pendientes entre ambas repúblicas	2.50
149	*** Descripción del Territorio de las Misiones Franciscanas de Apolobamba, por otro nombre Caupolicán	2.50
150	*** Relación Histórica de las Misiones Franciscanas de Apolobamba por otro nombre Caupolicán	2.50
151	Luis T. Molina de la Tapia. Presbítero. Tradicional de la milagrosa aparición de Nuestra Sra. de la Natividad de Chirca, en el árbol llamado de la Cereza; contiene la novena y los principales milagros	2.50

		Bs.
152	E. Diez de Medina.—Las embajadas. Fiestas Panamericanas. Lujoso album ilustrado y descriptivo de las fiestas habidas en La Paz, con motivo de la Trasmisión del Mando Presidencial. Precio en rústica.	12.
	Encuadernado lujosamente en cuero.	20.
153	Anuarios de Leyes, Decretos y Resoluciones Supremas los años siguientes:	
	Año 1904........	6.
	" 1906........	5.
	" 1909........	4.50
	" 1910........	6.
	" 1911........	7.
	" 1912........	8.
	" 1913........	8.
	" 1914........	5.

EL SIGLO ILUSTRADO

González y Medina—Casilla 143

LITERATURA NACIONAL

Consecuentes con nuestros propósitos de incrementar la bibliografía patria, con muchísima frecuencia editamos libros de autores nacionales, procurando siempre que estos libros revistan el mayor interés general y constituyan un adelanto positivo.

Acaban de salir a luz las obras siguientes:

Miguel Mercado M.

"Charcas y el Rio de la Plata"
Á través de la historia.

Con un mapa de los territorios en litigio.
Este libro es un trabajo serio, de gran erudición, de valor real, que viene a

ocupar un sitio prominente en la bibliografía internacional de Bolivia. Los viejos pleitos con los vecinos del Sur aun no están definidos, siguen sobre el tapete, están en pie de discusión y tarde o temprano se abordarán. Esta obra es una contribución valiosa al estudio de esas cuestiones y sin duda está llamada a servir de consulta eficaz para esclarecer los derechos de Bolivia tanto por parte de sus contendientes, como también por los bolivianos.

Forma un grueso volúmen, elegantemente impreso .... 4.—

Armando Chirveches

"*Añoranzas*"

El ilustre autor de "*La Candidatura de Rojas*" ha reunido en este volúmen sus más bellas composiciones poéticas. Nos prometemos que el público, siem-

pre justiciero y buen reconocedor de las buenas letras. sabrá acoger este libro entusiastamente, admirando una vez más al distinguido escritor, honra de las letras patrias . ... 3.—

Alcibiades Guzmán

"Los Colorados de Bolivia"

Historia de nuestras guerras civiles de un cuarto de siglo, desde 1857, que termina con la internacional, en el Campo de la Alianza, en 1880.

La historia patria necesita del concurso de los mejores historiadores y que todos, individualmente, vayan contribuyendo a su engradecimiento. Hasta ahora pocos trabajos serios se han publicado. El libro que tenemos la satisfacción de ofrecer hoy al público es un gran avance histórico y casi nos atrevemos a manifestar que nadie alcazó el elevado mérito y amplitud

que el autor supo darle. El señor Guzmán, caballero erudito, es la mejor garantía de nuestra recomendación..... 4.

Gustavo A Navarro

Poetas-Idealistas e idealismos de la América Hispana" : : Prólogo de Gabriela Mistral

Es un bello libro, lleno de entusiasmos juveniles, sincero, que valientemente escudriña los valores intelectuales, y los define, con el criterio moderno, libre de toda preocupación y atento solo a sus caros ideales.

Sin duda será objeto de apasionados juicios. El autor es un perfecfo batallador. Su causa es la de los que luchan en pos de ideales. Su libro fruto de esas luchas, una verdadera batalla para derribar ídolos falsos y levantar muy alto a los verdaderos, conforme a su credo. 2.50

Alfredo Guillen Pinto

"La educación del Indio"

El problema que más atención reclama en Bolivia, es sin duda la educación del indio. Casi nadie se ha ocupado de esta vital cuestión. El día que esta enorme población conviva con la civilización, el progreso de Bolivia será un hecho incontestable que la colocará en todos los órdenes en iguales o superiores circunstancias que las de sus más importantes vecinos. Hablar de educar a los indios parece algo incomprensible y, por difícil, una utopía. El normalista señor Pinto, bien inspirado con verdadero conocimiento de la magnitud de este problema y con la visión exacta de lo que para Bolivia entraña su solución ha sabido en este libro exponer toda la cuestión muy lucidamente, con ver-

dadero acierto. De desear es que sea oído, que su libro se lea por todos los bolivianos, para llevar a la conciencia de todos ellos el espíritu innovador que ha de hacer real el engrandecimiento de la patria................. 2.50

José Quintín Mendoza

Discusión de la Ley de Imprenta en el H. Senado Nacional : : :

Es un notable trabajo que honra al distinguido jurista y valiente político. Interesa a los abogados, y a cuantas personas sientan afición a la ciencia de Justiniano.... .... 2.—

Federico More

"*La Próxima Conflagración Suramericana*" : : : : 3.—

"*¿Tacna* y *Arica para Bolivia?*" : : ; 1.

Estos dos importantes libros aumentan con valiosa importancia la literatura internacional que se ha despertado en estos últimos tiempos con raro teson.

Existen graves problemas que resolver en esta parte del Continente Americano. Las Cancillerías hacen declaraciones y memorandums sensacionales, la prensa se acalora y vá tal vez demasiado lejos en sus apreciaciones contrapuestas. Pero en verdad, la solución de esos pleitos no se observa, de momento, como ha hecho posible.

¿Serán las armas las que una vez más han definir estas cuestiones?

¿Imperan las bellas teorías de Wilson, que cual un nuevo Mesías habla de Paz a las Naciones?

En estas obras se estudia con miras elevadas de criterio superior la situación especialísima de suramérica y muy en particular la de Bolivia frente a todas estas cuestiones y en especial la

cuestión del Puerto que tanto se anhela.

Vicente M. Carrió

"Del Plata al Pacífico"
Viajes por Chile y Bolivia

En este libro estudia el señor Carrió a Bolivia y Chile bajo diversos aspectos y en forma amena, peculiar a su delicada altura. El autor fué representante de su patria (Uruyuay) ante el gobierno de Bolivia, hasta hace muy poco tiempo, lo cual le ha permitido ostudiar de cerca las costumbres y los problemas nacionales. Ha escrito varios otros libros que le acreditan de gran jurista, diplomático y psicólogo... ... 3.50

Ricardo Jaimes Freire

Castalia Bárbara

Castalia Bárbara, cuya primera y hasta hay única edición apareció en

Buenos Aires el año de 1899, es, al lado de ***Prosas Profanas*** y de las ***Montañas de Oro***, uno de los tres libros centrales y evangélicos de la renovación poética en España y América. Hoy, en la historia literaria del habla castellana, se sabe, que el más digno sucesor de Rubén Darío, es Ricardo Jaimes Freyre. Como que fué uno de los más solitarios camaradas del maestro. Y este es bastante elogio para el ilustre autor de ***Los Sueños son Vida.***

Al publicar, después de casi veite años, la segunda edición de ***Castalia Bárbara,*** la Casa Editora, cuya sede es la patria misma del autor, cree cumplir un alto deber de justicia literaria y aspira a dar honra permanente a sus bibliotecas desde el momento en que ellas cuentan con la reedición de la maravillosa obra de Jaimes Freyre.

Ningún elogio, ningún comentario tenemos que hacer al presentar al público

de España y América, el libro que, hace cuatro lustros, compartió la gloria de renovar estéticas y retóricas.

Cualquiera que sea el esfuerzo que esta casa haya desplegado para presentar la segunda edición de *Castalia Bárbara*, él está compensado por el hecho eminente de que nuestras ediciones se enriquezcan con una obra inmortal Bs. 3.

Gregorio Reynolds

El Cofre de Psiquis

Prólogo del Dr. Sánchez Bustamante.

Indiecita que llevas tus andrajos
Por los zarzales de las rutas viejas,
Has aprendido a sofocar las quejas
Sin que claudique tu alma en los tra.
tajos.

....

Quechuas.—El Cofre de Psiquis.

Pocas veces se dá el caso de ofrendar homenajes tan merecidos como el que se

ha tributado el laureado poeta Reynolds. Su libro *El Cofre de Psiquis*, es la obra maestra que ha enriquecido la lírica nacional, llenando de legítimo orgullo a los amantes de ese orden de progresos. Así lo han comprendido el Circulo de Bellas Artes al dedicarle la mejor de sus veladas, reuniendo para ello el concurso de cuanto representa en La Paz, el arte,la literatura, la belleza y la distinción.

El bello estudio que de este libro hace el prologista Dr. Bustamente, a la vez que culmina en el exámen del poeta. hasta presentar su obra con toda la magnificencia que encierra, es también, y esto avalora notoriamente el libro, una delicada enseñanza de la versificación, que hace más admirable la obra y glorifica al poeta.

24 b

17. JUL. 1989
11. JUN. 1996

24 OCT 1978

RC

466
J25 1 1919
RC
JAIMES FREYRE, Ricardo,
Leyes de la versificacion

C3 2934 00302 9644

466
J25 1 1919
RC

JAIMES FREYRE, Ricaido
1868-1933.
Leyes de la
versificacion castellana

